B, Tanolk,
437

Lobe

<36631596670010

# Consonanzen und Dissonanzen.

Gesammelte Schriften

aus älterer und neuerer Zeit

von

J. C. Lobe,

Professor, Ritter des Herzoglich Sachsen-Ernestinischen
Hausordens zweiter Klasse.

Leipzig,

Baumgärtner's Buchhandlung.

1869.

# Vorrede.

„Jeder sage was ihn Wahrheit dünkt, und die Wahrheit selbst sei Gott empfohlen."

G. Ephr. Lessing.

# Inhaltsverzeichniß.

## Allgemeines.



## Besonderes.

1.

# Das Judenthum in der Musik.

So ist ein Aufsatz überschrieben von dem pseudonymen Karl Freigedank, der vor einiger Zeit in der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik zu lesen war. Er soll große Erbitterung hervorgerufen haben, nicht allein unter den Juden, sondern auch unter den Christen. Das ist mir unbegreiflich! Niemand also hat erkannt, daß der Verfasser und Karl Freigedank zwei verschiedene Personen sind, wovon die erste, sehr geistreiche, wirklich existirt, die andere, sehr abgeschmackte, nur erfunden ist, um durch sie gewisse musikalische Schriftsteller unserer Tage zu persifliren? Wie konnte irgend ein Leser jenes Aufsatzes Das übersehen! Man erinnere sich E. T. A. Hoffmann's: „Schreiben Milos', eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nordamerika." Ist dieser Affe eine wirkliche Person, und was sie schreibt, ernstlich gemeint, oder ist sie nicht vielmehr erfunden, um hinter deren Maske hervor die seichten Musikschwätzer, die schon zu jener Zeit vorhanden waren, zu persifliren? Allerdings hat Hoffmann seine Satire etwas deutlicher angekündigt, durch die Unterschrift: „Milo, ehemals Affe, jetzt privatisirender Künstler und Gelehrter." Aber auch ohne einen solchen deutlichern Fingerzeig ist die Satire in dem Aufsatz: „Das Judenthum in der Musik" gar nicht zu verkennen.

Wären doch alle Beweise so leicht zu führen, wie dieser! — Hier ist die Auflösung des geistreichen, treffenden, freilich meist auch sehr bitteren Scherzes.

Der Verfasser hatte mit gerechtem Unwillen die halt- und grundlosen Raisonnements bemerkt, welche sich jetzt nicht selten in musikalischen Zeitschriften breit machen, — Raisonnements, die der gesunde Menschenverstand belächeln, über die ein humanes Herz sich zuweilen auch betrüben muß. Diesen Denkmischmasch garantiren sich Schreiber der Art gegenseitig als „geniale Anschauungen“.

Worin liegen die Ursachen dieser jämmerlichen Erscheinung in unserer musikalischen Literatur? fragte sich der Verfasser; und er fand, daß sie theils in den oberflächlichsten Wahrnehmungen und eilfertigsten Folgerungen, theils in einem leidenschaftlich erregten Gemüthe, das den Verstand umnebelt, theils in der Sucht, durch geniale Anschauungen zu glänzen, ihre Gründe haben. Unter „genial anschauen“ verstehen diese Leutchen vor Allem: „die Dinge anders sehen, als sie wirklich sind.“

Dies nun einmal recht anschaulich zu machen, schuf der Verfasser seinen Karl Freigedank, und legte demselben alle möglichen Denk- und Gefühlssünden jener besonderen Sorte von Schriftstellern in die Feder. So ist das Raisonnement über das Judenthum in der Musik entstanden und von diesem Standpunkte aus muß es betrachtet werden.

Wenn der geneigte Leser festhalten will, daß ich in der folgenden Erläuterung unter „Verfasser“ stets den hinter dem Aufsatz versteckten Satiriker, unter „K. Freigedank“ aber stets den vorgeschobenen Repräsentanten schwachköpfiger, dünkelhafter und leidenschaftlicher musikalischer Raisonneurs meine, so wird der Nebel fallen, und die geistreiche Ironie des Verfassers in ihrer vollen Glorie hervorglänzen.

Um aber die wahre Absicht des Verfassers zu durchschauen, muß man sich zunächst folgende Fragen stellen; erstens: Was versteht K. Freigedank unter dem Judenthum in der Musik? zweitens: Welche Beweise hat er dafür beigebracht? und drittens: Auf welches Ziel steuert er mit dem ganzen Raisonnement los?

Was K. Freigedank unter dem Judenthum in der Musik

versteht, ist am deutlichsten und kürzesten aus einer Stelle nach dem Ende des Aufsatzes hin zu entnehmen. Diese Stelle will ich zuerst vorführen und unter die Lupe nehmen. Dann möge gleich das Ziel gezeigt werden, auf das er losgeht, und zuletzt sollen die Beweise folgen, die er vorbringt. — Das ist zwar nicht die Ordnung, die der Verfasser von seinem K. Freigedank beobachten läßt, es ist auch nicht die Ordnung, wie sie aus den obigen Fragen folgt, es ist aber die Ordnung, die ich brauche, um dem Leser den wahren Sinn des Raisonnements auf die kürzeste und hoffentlich überzeugendste Weise erkennen lassen zu können.

Hauptstelle K. Freigedank's.

„Die Zerflossenheit — und — chaotische — Willkür — unseres — musikalischen Styles — ist — durch Mendelssohn's — Bemühen, — einen unklaren — fast nichtigen Inhalt — auf das Interessanteste — und Geistblendendste auszusprechen, — wenn nicht herbeigeführt, — so doch — auf die höchste Spitze gesteigert worden."

Wenn ein Mensch, der seinen Verstand und seine fünf Sinne beisammen hat, über eine in der Wirklichkeit vorhandene Erscheinung eine Aussage macht, so muß man vernünftigerweise annehmen, daß er jeden einzelnen Ausdruck, jeden einzelnen Begriff darin als ein deutliches, entschiedenes Merkmal dazu betrachtet, daß er den Sinn jedes Wortes dem Sprachgebrauch nach wohl erkannt, reiflich erwogen habe, und ihn von Anderen ebenso verstanden wissen will; — daß mithin das Ganze, welches er aus den einzelnen Zügen zusammensetzt, genau seine Ansicht, seine Meinung von der Sache bezeichnet, insofern er überhaupt im Ernst davon spricht.

Wäre z. B. eine Mücke an einem einsam stehenden Menschen leicht vorübergeflogen, und dieser Mensch träte dann in eine Gesellschaft und erzählte derselben: „Hört doch! So eben ist ein mächtiger Elephant an uns vorübergerasselt", so hätte der Erzähler das Ereigniß mit lauter falschen und übertriebenen

Ausdrücken gänzlich verunstaltet, und es könnte nur angenommen werden, entweder, daß er seinen Scherz mit der Gesellschaft habe treiben wollen, oder daß er ein Lügner sei, der aus Uebertreibungslust oder aus böser Absicht aus einer Mücke einen Elephanten gemacht, oder endlich, daß er ein Wahnsinniger sei, der da glaubt, was er gesehen, allein, und total falsch, einen Elephanten nämlich anstatt einer Mücke, das sei wirklich und wahr und die ganze Gesellschaft habe es mit ihm gesehen.

Was ist ein zerflossener musikalischer Styl? Wahrscheinlich ein solcher, der gar keine größeren und kleineren Abtheilungen der musikalischen Gedanken, keine Theile, Gruppen, Perioden, Sätze u. s. w. bemerken läßt. Was ist ein Chaos? Eine ganz rohe, gestaltlose, ungeordnete Masse, in welcher die verschiedensten Elemente noch ununterscheidbar durcheinander gähren. Was ist Willkür? In Verbindung mit den beiden vorigen Begriffen „zerflossen" und „chaotisch" genommen, kann damit nichts anderes, als ein blindes, gesetzloses Thun und Wirken gemeint sein.

Hiernach wäre eine zerflossene, chaotische, willkürliche Musik — doch was brauchen wir „zerflossen" und „willkürlich" — das sind überflüssige Striche in dem Gemälde — hiernach wäre eine chaotische Musik ein ganz roher, gestaltloser, ungeordneter, ununterscheidbar durch einander gährender — kurz, ein herz- und ohrenzerreißender Tonwirrwarr, wie ihn etwa in unseren Tagen ein völlig übergeschnappter Componist im Irrenhause nur noch hinschreiben könnte. Entweder ist das K. Freigedank's Meinung, — dann hat er etwas „angeschaut" was gar nicht existirt, oder K. Freigedank hat etwas anderes im Sinne gehabt, — dann hat er seine Ausdrücke ohne die geringste Ueberlegung gebraucht.

„Die Zerflossenheit und chaotische Willkür unseres musikalischen Styls". Also nicht eines armen, total übergeschnappten Componisten, oder eines, oder zweier kenntniß-, geist- und talentlosen Anfänger, sondern der vorzüglichsten, christlichen und jüdischen Componisten Werke enthalten solchen tollhäuslerischen Tonwirrwarr.

Seit wann existirt dieser musikalische Styl? — Das werden wir später angedeutet finden. Da es sich vorzüglich um das Judenthum in der Musik handelt, so hat — Mendelssohn diesen zerflossenen, chaotischen, willkürlichen Styl — „auf die höchste Spitze gesteigert." — Man denke sich, wenn man kann, ein auf die höchste Spitze gesteigertes chaotisches, d. h. ein rohes, gestaltloses, ungeordnetes, ununterscheidbar durch einander gährendes Musikwerk, und suche ein solches unter Mendelssohn's, Schumann's, Gade's u. a. Compositionen heraus. K. Freigedank hat sie alle, oder doch die allermeisten so „angeschaut".

Wie hat es Mendelssohn angefangen, den chaotischen Styl auf die höchste Spitze zu steigern? Er hat sich zunächst und vor allem angelegen sein lassen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt für seine Werke aufzufinden. Dies ist ihm stets gelungen. Was kann unklarer und nichtiger sein: als Shakespear's Sommernachtstraum, Goethe's Meeresstille und glückliche Fahrt, die Fingalshöhle, das Märchen von der schönen Melusine u. s. w.? — Was hat Mendelssohn weiter gethan, um den chaotischen musikalischen Styl auf die höchste Spitze zu steigern? Er hat sich bemüht, den unklaren, fast nichtigen Inhalt auf das Interessanteste und Geistblendendste auszusprechen.

Man denke sich, wenn man kann, die Aufgabe: einen unklaren, fast nichtigen Inhalt, durch einen zerflossenen, chaotisch-willkürlichen musikalischen Styl so auszusprechen, daß das dadurch hervorgerufene Tonwerk Hörern mit gesunden Sinnen interessant erscheint.

Diesen Styl hat aber Mendelssohn nicht herbeigeführt, sondern nur auf die höchste Spitze gesteigert. Wer waren die Componisten vor Mendelssohn, die einen unklaren, fast nichtigen Inhalt behandelt? Haydn, Mozart, Bethoven? Ja! antwortet K. Freigedank. Die größten früheren Genies hatten nur die vollendetste Fähigkeit der Musik zum mannigfaltigsten Ausdruck dargethan, nicht aber ein Ausdruckswerthes selbst behandelt. Sie hatten gut in ihr geredet, ohne etwas

Wirkliches zu sagen." Sie haben uns also in allen ihren Wirken nichts als blauen Dunst vorgemacht, und von diesem blauen Dunst hat die ganze musikalische Welt, haben sich tausend und abertausend schwache geistlose Seelen in die mannigfaltigsten, seligsten Gefühle versetzen lassen.

Das ist die Antwort auf die Frage: Was versteht K. Freigedank unter dem Judenthum in der Musik? einen unklaren, fast nichtigen Inhalt, nämlich durch einen auf die höchste Spitze gesteigerten zerflossenen, chaotisch-willkürlichen musikalischen Styl so ausgesprochen, daß er unsern Geist total verblendet und uns dadurch höchst interessant erscheint. Das ist das Judenthum in der Musik, „das ist die Judenschaft in der Kunst, der die wirklichen Juden nur die kenntlichste Physiognomie, durchaus nicht aber die eigentliche Bedeutung gegeben haben."

Wenn schon hieraus auf das Evidenteste hervorgeht, daß der Verfasser durch seinen erfundenen K. Freigedank eine heutige Sorte musikalischer Schriftsteller hat persifliren wollen, so stellt sich das noch überzeugender heraus, wenn wir nun gleich die dritte Frage hier vornehmen, nämlich:

Auf welches Ziel steuert K. Freigedank mit seinem ganzen Raisonnement los? Die Antwort darauf gibt der Schluß des Aufsatzes. Es liegt natürlich klar die Nothwendigkeit vor, uns von einem solchen erbärmlichen Style zu befreien, uns davon zu erlösen. Wie ist das am besten zu bewerkstelligen? Hier ist K. Freigedank's Mittel. „Die Juden müssen mit uns Christen erst wieder wahrhafte Menschen werden. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für die Juden aber zu allernächst so viel, — Aufhören Jude zu sein."

Hier würde ein vernünftiger Mensch, der das im Ernste gemeint hätte, zuerst auseinandergesetzt haben: was wahrhafte Menschen sind. Denn daß K. Freigedank ganz besonders „geniale Anschauungen" von wahrhaften Menschen haben muß, wird sich in der Folge noch überraschender als bis jetzt zeigen. Sodann hätte er ferner auch uns Christen sagen müssen, was wir zu

allernächst aufhören müßten zu sein, um gemeinschaftlich mit den Juden wahrhafte Menschen werden zu können. Endlich hätte er auch deutlicher aussprechen sollen, was er unter „Aufhören Jude zu sein" eigentlich meint. Denn daß die christliche Taufe dem Juden nichts hilft, zeigt Freigedank ja dadurch, daß er Mendelssohn stets als einen Juden behandelt, der doch als Christ geboren, getauft, erzogen und begraben worden ist. Doch ich will das Raisonnement nicht unverständlicher machen, als es ist. Was K. Freigedank unter „Aufhören Jude zu sein" versteht, ist einfach und deutlich ausgesprochen: Wir können wahrhafte Menschen werden und dadurch den musikalischen Styl verbessern: „Nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit, sondern erstens: durch Schweiß; zweitens: durch Noth; drittens: durch Fülle des Leidens und der Schmerzen; viertens: durch selbstvernichtenden, blutigen Kampf; fünftens: durch Erlösung Ahasvers; sechstens: durch Untergang." Also weg mit allen Juden. Wenn dann der gegenseitige, selbstvernichtende Kampf vorüber ist, wenn etwa die Juden alle erschlagen vor uns liegen, und wir übriggebliebenen Christen als triumphirende Mörder mit blutigen Fäusten dastehen, dann sind wir wahrhafte Menschen und dann sind wir „einig und untrennbar verbunden" — untereinander und mit den Juden.

Kann dies Raisonnement im Ernst aus einem gesunden Menschenverstande und einer humanen Seele hervorgegangen sein? Wenn es keine Juden mehr gibt, und ein erklecklicher Theil Christen bei dem blutigen Kampfe mit in's Gras hat beißen müssen, — denn ganz ruhig würden sich die Juden doch nicht abschlachten lassen — dann würden wir übriggebliebenen Christen einig unter einander sein? So lange Künstler und Schriftsteller forteristiren, wie K. Freigedank, — sicherlich nicht! — Künstler und Schriftsteller aber à la Freigedank wird es geben, so lange es Menschen mit Kopf- und Gemüthsfehlern gibt, d. h. so lange überhaupt Menschen auf dieser Erde leben.

Nachdem wir den Hauptsatz und das Ziel K. Freigedank's dargestellt, wollen wir seine Beweise betrachten.

In diesen hat der geistreiche Verfasser schonungslos und mit tiefer Menschenkenntniß die Triebfedern enthüllt, welche solche Art von Künstlern und Schriftstellern bewegen. Er zeigt nämlich, welchen schrecklichen Einfluß oft böse Leidenschaften, wie Haß und Neid auf die Vorstellungen, Meinungen, den Glauben und die Urtheile mancher Menschen ausüben, und wie solche Menschen, um ihre bösen Leidenschaften vor Anderen, ja womöglich vor sich selbst zu verbergen oder doch zu rechtfertigen: die Gegenstände vergrößern oder verkleinern, Umstände zusetzen oder unterdrücken, jedes Ding schmücken und verkleiden. Der Verfasser wollte den Ausspruch Börne's schlagend zur Anschauung bringen: „Leben ist lieben, Ihr aber seid Sklaven Eures Hasses und Eures Neides."

Eine Hauptsünde leidenschaftlichen Hasses ist, daß er alles hervorsucht und in übertriebenstem Grade darstellt, was seinen Gegenstand verächtlich machen kann, und daß er diese übertriebenen, oft geradezu unwahren Dinge als Beweise für Sätze anführt, die gar nicht in ursachlichem Verhältniß zu einander stehen. K. Freigedank, man halte das fest, will ein Judenthum in der Musik, einen durch jüdische Componisten wenigstens auf die Spitze gesteigerten erbärmlichen musikalischen Styl darthun. Wenn nun einer z. B. im Ernst sagen wollte: dieser Mensch ist ein Spitzbube, denn seine Großmutter ist eine Waschfrau gewesen, so würde man einen Schlußfolgerer solcher Art für einen Wahnsinnigen halten. Nun fasse man den Hauptsatz K. Freigedank's ins Auge, und prüfe zunächst die folgenden Beweise dazu, nämlich: Das Judenthum herrscht in der Musik, denn: Erstens: „Der gemeine Jude — der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat — fällt uns zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, und wir wünschen nicht, mit einem so aussehenden Menschen etwas gemein zu haben."

Wenn es wahr wäre, daß wir Christen jetzt noch so bei dem Anblick gemeiner Juden empfänden, was hätte diese unsere erbärmliche Schwäche mit den musikalischen Gedanken eines Mendelssohn zu schaffen? — Und in welcher Verbindung steht

das Einschiebsel — „der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat" — mit der Bemerkung über die äußere Erscheinung des gemeinen Juden? In einer psychologisch sehr natürlichen. Die im Gemüthe lebende Verachtung gegen den Gegenstand will überall heraus ans Tageslicht, und wenn sie der Kopf irgendwo nicht durchlassen will, so bricht sie wenigstens als Parenthese durch.

Zweitens: „dies" — (nämlich daß wir mit gemeinen Juden nichts gemein zu haben wünschen) — „mußte uns bisher als ein Unglück für die Juden gelten: in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei diesem Unglück sich ganz wohl fühlt."

Ist das nicht eine der schimpflichsten, gehässigsten Empfindungen, die ein Menschenherz haben kann? Der Jude war unglücklich durch unsere niederträchtige Behandlung. Da hätte man allenfalls einiges Mitleid mit ihm haben können. Sobald er aber dahin gelangt ist, sich darüber hinauszusetzen, müssen wir ihn hassen, und — deshalb mit ist der schlechte Styl in der Musik entstanden?

Drittens: „der moralischen Seite in der Wirkung dieses unangenehmen Naturspiels" (vide: der Haß sucht seinen Gegenstand auf die verächtlichste Weise zu behandeln) „vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunst bezüglich erwähnen, daß dieses Aeußere uns nie als ein Gegenstand der darstellenden Kunst erscheinen kann" und — deshalb kann ein gebildeter Jude kein guter Componist werden?

Der erbärmliche jüdische Styl herrscht jetzt in der Musik, denn:

Viertens: „Nie verirrt sich der Jude auf die theatralische Bühne."

Ein zerflossener, chaotisch-willkürlicher Styl herrscht in unserer Musik, denn:

Fünftens: „der Jude spricht die Sprache der Nation, unter der er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. Im Besonderen aber widert

uns die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Wie besonders wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindruckes — namentlich — der Musikwerke „moderner Juden auf uns ist, muß vor Allem erkannt und festgehalten werden."

Was meint K. Freigedank damit?

Das werden wir späterhin erfahren; hier einstweilen so viel: „weil uns die Sprache des gemeinen Juden anwidert, herrscht das Judenthum in der Musik, hat z. B. Mendelssohn in zerflossenem, chaotisch-willkürlichen Styl geschrieben.

Sechstens: „Eben so fatal wie die des gemeinen Juden Rede, ist uns sein Gesang." Und weil uns der Gesang des gemeinen Juden fatal ist, kann Mendelssohn's Paulus, können seine Lieder mit und ohne Worte, können auch Schumann's, Gade's u. a. Musikwerke nichts taugen, denn die Zerflossenheit und chaotische Willkür unseres musikalischen Styls hat Mendelssohn nicht herbeigeführt, sondern nur auf die höchste Spitze gesteigert.

Durch solche Beweise hätte K. Freigedank den schlechten musikalischen Styl der jüdischen und christlichen Componisten erhärten wollen, wird der Leser lächelnd fragen? Was anders denn, wenn er als Thema seines Aufsatzes: „das Judenthum in der Musik" nimmt? — Aber die bisherigen „genialen Anschauungen" sind nur ein Präludium zu dem Thema, dessen eigentliche Variationen erst später kommen. Ein Präludium über den Judenhaß im Allgemeinen. Auch ein Präludium hat indessen seinen Zweck, den nämlich, uns in die geeignete und gewünschte Stimmung für das eigentliche Hauptstück zu versetzen, und diese Stimmung, in welche uns K. Freigedank versetzen möchte, hat er in dem Präludium auch angekündigt, durch folgende Stelle:

„Wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinctmäßige Abneigung" — (zu verdammen? — nein) „um sie zu rechtfertigen." Wir sollen dies thun „damit unser bewußter

Eifer, uns dieser Abneigung zu entledigen, — überwunden werde."

Das heißt mit anderen Worten: „Ich, K. Freigedank, fürchte, daß der rohe, unmenschliche Judenhaß, welcher in früheren, finsteren Jahrhunderten die Christen entehrt hat, und den ich noch in voller Stärke empfinde, allmälig verschwinde. Ich will daher zunächst versuchen, ihn wieder aufzufrischen, damit ich dann die Welt geneigter finde, meine genialen Anschauungen über Mendelssohn und Meyerbeer, auf die ich es allein abgesehen, anzunehmen und zu beherzigen."

Daß dieses Präludium den todtkranken Hauptsatz — nämlich, daß das Judenthum in der Musik existire, — anstatt zu erkräftigen, gerade zu todtschlägt, daran läßt der Verf. seinen K. Freigedank boshaft satyrischer Weise natürlich nicht denken. Denn wenn es wahr wäre, daß wir jetzt noch eine solche unbezwingliche Abneigung gegen jüdisches Wesen hätten, wie könnte dann die jüdische Musik zur Herrschaft über die christliche Welt gelangen? Uns wider unsere Neigung zu ihren musikalischen Productionen heranzuziehen, setzt entweder eine außergewöhnliche, eine wahre Zaubermacht der jüdischen Componisten voraus, oder documentirt von uns eine erbärmliche, dummblödsinnige Schwäche.

Eine speciellere Triebfeder mancher Raisonnements in musikalischen Zeitschriften, hatte der Verf. erkannt, ist leider der Neid unter Kunstgenossen.

Selten läßt Einer dem Andern im gleichen Kunstfache Gerechtigkeit widerfahren, meistens betrachteten sie sich gegenseitig mit giftigem Neide. Ueber einen Componisten, dessen Oratorien, Ouvertüren, Clavier- und andere Werke gesucht, oder über einen Componisten, dessen Opern etwa auf allen Bühnen gegeben werden, fallen solche, die auch Oratorien, Ouvertüren 2c. oder die auch Opern schreiben, aber nicht so allgemeine, oder gar keine Erfolge damit gewinnen, leicht mit allen möglichen Schmähungen her, und wenn ein solcher verschmähter Componist unglücklicherweise schriftstellern kann, so ist darauf zu rechnen, daß er über kurz oder lang mit „genialen Ansichten" auf die glücklichen

Nebenbuhler losrücken und sie damit aus der Gunst des Publicums zu verdrängen suchen wird. — Wer hat den Neid in neuerer Zeit mehr heraufbeschworen, als Mendelssohn und Meyerbeer? Und unglücklicherweise ist der letzte ein Jude, und stammt der erstere wenigstens aus jüdischem Geschlecht.

Gleich der Uebergang von dem gemeinen zum gebildeten Juden, ist dem Verf. in dieser Beziehung, um die eigentliche geheime Triebfeder des Freigedank'schen Raisonnements zu enthüllen, ganz vortrefflich gelungen. Freigedank fängt nämlich, auf seinen specielleren Zweck losgehend, nun so an: „der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang sich uns künstlerisch mitzutheilen — hat nichts destoweniger vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks zu gelangen."

Das ist es, was Componisten und Schriftstellern à la Freigedank die Galle erregt und ihnen die Feder in die Hand treibt. Was! Eure Werke, Mendelssohn und Meyerbeer, kommen überall zur Aufführung und die unserigen nur hier und da einmal ausnahmsweise? Wartet; wir werden unsere genialen Anschauungen gegen Euch ins Feld führen; wir werden dem dummverstockten Publicum ins Gedächtniß rufen, daß ihr Juden seid; wir werden den verschwindenden Judenhaß wieder aufzustacheln suchen, und dann beweisen, daß ihr zwar gebildete Menschen seid, aber als Juden gar keine Musikseelen haben könnt, daß eure Musik durchaus nichts taugt, und daß man deshalb euch alle, gemeine und gebildete Juden zusammen — vertilgen muß.

Und nun geht's los, wieder in Beweisen, wie ein Freigedank sie vorzubringen pflegt, als z. B.

Die Musik jüdischer Componisten kann nichts taugen: denn: 1) „Die Juden haben meist Geld"; 2) „die Juden wuchern"; 3) „die gebildeten Juden haben sich zwar die erdenklichste Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale ihrer modernen Glaubensgenossen von sich abzustreifen, ja sie haben sich zuweilen gar taufen

lassen, aber vergebens; sie sind dadurch zu den herzlosesten Menschen in einem Grade geworden, daß wir selbst die frühere Sympathie für das tragische Geschick ihres Stammes verlieren mußten." 4) „Ihr Juden habt ja eure Musik nur gelernt und für das Lernen bezahlt." 5) „Was ihr, Mendelssohn und Meyerbeer, künstlerisch kundgeben wollt, kann nur das Gleichgültige und Triviale sein." 6) „Ihr könnt den früheren Meistern nur sinnlos nachreden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Worte und Reden nachpapeln. Nur ist bei eurer nachäffenden Sprache, ihr jüdischen Musikmacher, eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, und zwar die: der jüdischen Sprach- und Singweise." 7) „Euch jüdischen Musikern bietet sich, als einziger musikalischer Ausdruck eures Volkes, nur die musikalische Feier eures Jehovadienstes dar". 8) „Euer einziger Quell, aus dem ihr euch verständliche, volksthümliche Motive für eure Kunst schöpfen könnt, ist" — ist? — „die Synagoge." 9) „Zwar habt ihr in neuerer Zeit versucht, jenes sinn- und geistverwirrende Gegurgel, Gejodel und Geplapper zu beseitigen, was aber Seitens der höhern jüdischen Intelligenz hier geschah, das hat euch, Mendelssohn und Meyerbeer, nichts geholfen; ihr — schöpft immerfort nur aus dieser Quelle, aus der Synagoge, das beweisen alle eure Compositionen." — 10) „Der Jude, Mendelssohn, Meyerbeer — „horcht auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden innern Organismus" — der ja aber auch nichts taugt — „nur ganz oberflächlich hin, und wenn er es als Künstler wieder zurückspiegelt, muß es uns daher erscheinen wie folgt; erstens: fremdartig; zweitens: kalt; drittens: gleichgültig; viertens: sonderlich; fünftens: unnatürlich; sechstens: verdreht. 11) „Sodaß uns jüdische Musikwerke" — z. B. Ouvertüren, Oratorien, Sinfonien, Lieder mit und ohne Worte von Mendelssohn — „oft den Eindruck machen, als" — als? — „als wenn z. B. ein Göthe'sches Gedicht in jüdischem Jargon vorgelesen würde."

Daß K. Freigedank's ganzes Raisonnement über das Judenthum in der Musik nur gegen Mendelssohn und Meyerbeer gerichtet ist, als gegen die beiden Componisten, deren Werke in der neuesten Zeit die meiste Verbreitung gefunden, und die deshalb den Neid am meisten erregen müssen, dringt nicht allein verrätherisch zwischen den Zeilen des ganzen Aufsatzes hervor, sondern spricht sich endlich auch ganz positiv und naiv geradezu aus.

„An welcher Erscheinung wird uns dies Alles klarer, ja, an welcher konnten wir es fast einzig inne werden, als an den Werken eines Musikers von jüdischer Abkunft, — an Mendelssohn."

„Die Zerflossenheit und chaotische Willkür unsers musikalischen Styls ist durch Mendelssohn's Bemühen, einen unklaren fast nichtigen Inhalt auf das Interessanteste und Geistblendendste auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden."

Man bemerke: „Das Judenthum in der Musik" — „die Zerflossenheit und chaotische Willkür unsers musikalischen Styles" — konnten wir fast einzig nur an einem Musiker von jüdischer Abkunft inne werden."

Rücken wir, um die Genialität der Freigedank'schen Anschauung schärfer zu erkennen, die Behauptung noch enger zusammen: „Wir können unsern schlechten musikalischen Styl fast einzig nur an Mendelssohn inne werden."

„Unsern" — d. h. den seit Mendelssohn wenigstens, und also seit 25 Jahren etwa vorherrschenden schlechten Styl aller bedeutenden christlichen wie jüdischen Componisten, fast nur an einem Componisten. So ist es gemeint, denn ausdrücklich sagt K. Freigedank: „Aus der Ergründung und Rechtfertigung unseres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen, ergibt sich uns besonders die dargethane Unfähigkeit unserer musikalischen Kunstepoche."

Alle bedeutende Componisten dieser neuesten Periode haben einen zerflossenen, chaotisch-willkürlichen Styl, aber — außer

Mendelssohn — können wir ihn fast an keinem einzigen andern inne werden. Was würde man von einem Menschen halten, der gegen uns behaupten wollte: Deutschland ist von Wölfen ganz angefüllt, denn ich habe einmal einen gesehen. Was würde man aber gar von einem solchen Menschen sagen, wenn das, was er für einen Wolf erklärt, ein Hirsch gewesen?!

Aber Mendelssohn ist fast nur der einzige Verbrecher. Es gibt noch einen zweiten — Meyerbeer. Dessen Opern werden so oft und so viel Mal hinter einander gegeben! Diesen muß ein Künstler und Schriftsteller à la Freigedank noch schlimmer, vor allem noch verächtlicher, wegwerfender behandeln.

„Eine ähnliche Theilnahme — wie Mendelssohn — vermag uns aber kein anderer jüdischer Componist zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unserer Tage — Meyerbeer — hat sich blos zur Aufgabe gemacht, die Krankheit der Langeweile, an welcher das Publicum leidet, durch eine andere Form der Langeweile zu täuschen. Aber die freche Zerstreutheit und Gleichgültigkeit des Theaterpublicums verletzt Meyerbeer durchaus nicht, denn — denn?! — „er ist dieselbe Erscheinung aus dem jüdischen Gottesdienste in der Synagoge gewohnt, wo sie ihm doch noch unanständiger erscheinen muß als im Theater."

Herr Verfasser, das ist ein zu starker Zug! — Allen Respect vor Ihrer geistreichen Persiflage — aber Sie wollten durch Ihren K. Freigedank keinen Irrenhäusler — Sie wollten nur einen erbitterten Kunstgenossen schildern, und wenn auch eines solchen innerer Grimm noch so gewaltig schäumt, Aeußerungen, wie vorstehende, entschlüpfen ihm doch wol nicht! Dagegen haben Sie wieder einen gemeinen Kunstkniff literarischer Klopffechter, welcher darin besteht, daß man Beschuldigungen, die nicht zu beweisen sind, als ausgemachte Wahrheiten hinstellt, oder auch die Beweise anderen aufträgt, durch ihren Freigedank wieder herrlich verspottet durch folgende Stelle: „Wir haben nicht erst nöthig, die Erscheinung der Verjüdung der

modernen Kunst zu bestätigen; sie — springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst."

Und noch ergötzlicher durch folgende Stelle: „Mendelssohn hat uns gezeigt, daß ein Jude nie eine tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorbringen kann. Kritikern von Fach, die hierüber zu gleichem Bewußtsein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelnheiten der Mendelssohn'schen Kunstproductionen nachweislich zu bestätigen."

Freilich, das wäre die eigentliche Beweisart eines vernünftigen und redlichen Musikers gewesen, wenn das Factum wirklich vorhanden wäre. Aus den Mendelssohn'schen Werken hätten eine Menge musikalischer Gedanken beigebracht werden müssen, welche seinen zerflossenen, chaotisch-willkürlichen, fremdartig, kalt, gleichgültig, sonderlich, unnatürlich, verdreht erscheinenden Styl jedem Musikkenner überzeugend vor Augen gelegt hätten, Stellen, welche aus der Synagoge geschöpft worden, Stellen, welche uns den Eindruck machen, als hörten wir ein Goethe'sches Gedicht in jüdischem Jargon vorlesen! Weil aber K. Freigedank das wol bleiben lassen muß, fordert er Andere, mit ihm auf gleicher Stufe des Geistes und Herzens stehende, d. h. andere Freigedanke auf, für ihn zu liefern, was er nicht liefern kann, und Niemand liefern wird, weil es eben gar nicht vorhanden ist.

Der letzte Zug solcher Art Schriftsteller ist die Arroganz, mit der sie ihre Behauptungen aufstellen, einer Arroganz, die so weit geht, daß sie Alle, die nicht ihrer Meinung unbedingt beipflichten, für gedanken- und gefühllos erklären.

„Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet" — daß wir die Juden hassen und vernichten müssen — „entweder weil ihn kein Bedürfniß dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntniß von sich abweist, die ihn aus dem trägen Geleise eines gedanken- und gefühllosen Schlendrians heraustreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der Judenschaft in der Kunst, der die wirk-

lichen Juden nur die kenntlichste Physiognomie, durchaus nicht aber die eigentliche Bedeutung gegeben haben."

Was ist nun der Kern des ganzen Freigedank'schen Raisonnements? — dieser: Ich hasse die Juden: ich hasse und beneide Mendelssohn und Meyerbeer; ich rathe daher, alle Juden zu vernichten. Wer nicht mit mir ist, der ist ein gedanken- und gefühlloser Schlendrianer, der ist auch ein Jude, und muß mit vernichtet werden. — Kann ein solches Raisonnement aus dem Geiste und dem Herzen eines vernünftigen, humanen Menschen unserer Zeit fließen? Nein! — Folglich existirt ein K. Freigedank in dieser Uebertreibung wenigstens nicht, und folglich ist er Das, was ich am Anfang von ihm behauptet habe: ein von dem *unbekannten* geistreichen Verfasser aus den an verschiedenen Schriftstellern einzeln und verstreut anzutreffenden Zügen abnormer Denk- und Gefühlsweise zusammengesetztes satyrisch-übertriebenes Ideal eines „musikalisch genial'en Anschauers" unserer Tage.

---

2.

## Briefe von Jenseits.

### I.

Wolfg. Amadeus Mozart an Dr. Ludwig Rohl, Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst.

Mein lieber Herr Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst!

Sie werden sich wundern, einen Brief von mir aus meinem itzigen Aufenthalte zu bekommen. Allein die Bewohner des Jenseits haben das Interesse für ihre einstige Erdenheimat keineswegs verloren. Nein, ein Theil unsres hiesigen seligen Lebens besteht mit in der Erinnerung der Beschränkungen, so uns das Leben alldort in geistiger, wie in körperlicher Hinsicht auferlegte, und in der freien Umsicht, die wir nun hier über das ganze irdische

Menschentreiben haben. Die Ursache aber, warum ich an Sie schreibe, ist die: mein Freund Jos. Haydn brachte mir gestern ein Buch von Ihnen, „die Zauberflöte, Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes“ betitelt, indem er lächelnd sagte: „Da lies mal, Mozart, was Du für ein Tausendsassa auf der Erde gewesen bist! Ich habe wohl gewußt, daß Du zu unsrer Zeit der größte Componist der Welt warst, aber für einen so philosophischen Helden, als welcher Du in diesem Buche geschildert wirst, habe ich Dich doch nicht gehalten. Na, lies! Es wird Dich jedenfalls interessiren!“ Gleich nachdem mein Freund mich verlassen, nahm ich Ihr Buch vor.

Aber ich bitt' Ihnen, Herr Nohl, was haben's da den Leuten vorgeschwätzt! Schreiben's jetzt so bei Ihnen über die Musik?! Das ist ja zum Todtverwundern. So soll ich auf Erden gewesen sein! So im Leben gedacht, empfunden, mit solchen Ideen meine Werke componirt haben! Na, das hätt' mir g'fehlt! Begreifen's denn nicht, mon cher Privatdocent, daß, wär' ich gewesen und hätt' ich g'schafft, wie Sie angeben, die Welt nimmer den Mozart kennen gelernt hätte, als den sie mich geschätzt und schätzt?

Wenn ich Ihnen einige Bemerkungen über Ihr Buch zusende, — halten Sie mich deswegen nicht für einen Undankbaren. Ich seh' schon, daß Sie's gut gemeint haben. Allein — Wahrheit über alles!

Sie sagen, daß die Zauberflöte meine vollendetste Oper sei. Gefehlt, mein Lieber! Bei keiner meiner anderen Opern bin ich so unfrei, d. i. so abhängig gewesen, wie bei der Zauberflöte, habe ich dem vertracten Schikaneder — ein wahrer Chikaneder — dem wiener Publikum und meinen damaligen Sängern so viele Concessionen gemacht und machen müssen. Wissen's, was Schikaneder eigentlich für eine Musik von mir verlangte? Keine andere, als eine Wenzel Müller'sche. Die war das Ideal seines Geschmacks und stand auf gleicher Stufe mit seinem Geschmack und Talent als Poet. Ich hab' ihm auch bei den Liedern des Papageno, des Mohren und einigen anderen nied-

rigeren Stücken seinen Willen gethan und mich jenem Stil anbequemt, wenn immer auch in der etwas edleren Weise, die meine musikalische Natur von Haus aus war.

Wenn Sie nun, um Ihre tiefe Ansicht von der Zauberflöte zu begründen, unter anderm auch sagen: „In dem gleichen Geiste hohen Ernstes ist die Ouvertüre zu unserer Oper geschrieben, in der es Mozart sich zur besonderen Aufgabe gemacht zu haben scheint, das Wort: durch Nacht zum Licht! sinnlich darzustellen" und meinen, ich habe deshalb die Fugenform gewählt, so scheint das eben nur Ihnen so, der Sie allerwärts in meiner Musik die tiefsten Motive aufsuchen. Die Ursache war eine viel einfachere und natürlichere.

Um nämlich gegenüber den Concessionen an den damaligen Tagsgeschmack, auch meiner Art und den höchsten Kennern genug zu thun, schrieb ich im strictesten Gegensatz zu Schikaneder's und des wiener Publikums Verlangen andere Stücke in dem gelehrten contrapunktischen Stil. Dies ist die einfache und natürliche Ursache, warum ich gerade zu der Zauberflöte eine Ouvertüre in Fugenform geschrieben. Aus dem gleichen Grunde ist der Gesang der geharnischten Männer in der künstlich contrapunktischen Choralfiguration abgefaßt worden, nicht im entferntesten aber ist mir in den Sinn gekommen, was Sie, S. 303 fg. Ihres Buches, darin erblicken wollen!

Meine vollendetste Oper ist der Don Juan. Diese habe ich, im Vertrauen auf das musikalisch hochgebildete, mir freundlich gesinnte prager Pubikum ganz nur nach meinem Geschmack geschrieben. Mithin ist der Grundgedanke Ihres Buches schon ein falscher, und alle die Beweise, die Sie zu seiner Unterstützung vorbringen, kommen mir vor wie die Figuren eines Festzuges auf einer Redoute, welche die phantastische Idee eines Dichters in Masken ausführen. Diese Figuren nehmen sich recht interessant, hochnobel, tief bedeutend und passend zu der gefaßten Idee aus. Nach ihrer Demaskirung aber kommen die wahren, natürlichen Menschen erst zum Vorschein.

Dies will ich Ihnen nun an einigen Beispielen aus Ihrem Buche zur Erkenntniß zu bringen suchen.

Sie sagen über die Racheararie der Königin der Nacht: „Auch die Coloratur, die hier in einer so auffallenden Weise angewendet ist, bezeichnet diesmal nicht eine bloße Bravourarie, wie die opera seria sie kannte, sondern wie alles, was in der Zauberflöte vorgeht, sinnvoll ist, so hat auch diese Coloratur und zumal in ihrer fabelhaften Höhe einen Sinn, der den Eingeweihten aufgeht, während das musikalische Ohr sich blos an diesem seltsamen Wirbel der Töne erfreut. — Daß dazu die Töne gewählt sind, die über die gewöhnliche Menschenstimme hinausgehen und eigentlich nur den Instrumenten angehören, ist keineswegs blos eine Folge davon, daß Mozart's Schwägerin, die die Partie sang, in diesen höchsten Regionen zu Hause war, sondern hat den bestimmten Zweck, eine ungewöhnliche, wunderbare Klangempfindung zu erzeugen." Ferner: „Die Königin der Nacht ist ja eigentlich die sternflammende Königin, also auch die Repräsentantin eines Lichts, nur eines höchst wunderbaren, märchenhaften, sinnlich berauschenden Lichts. Und wie sie beim ersten Auftreten, wenn die Decoration richtig gewählt ist, aus einem Kreisen der Natur sich hervorgebären muß, so muß auch die Musik ihr einen eigenthümlichen Ausdruck der eigenthümlichen Lichtmajestät, die sie hat, gewähren, etwas von dem Schimmer, der über das gewöhnliche Licht hinausgeht."

Nein! Sie sprechen mir wahrhaftig einen subtilern Geist zu, als ich besessen!

Ich bitt' Ihnen, Herr Privatdocent! Wenn Sie mir die letztere Aufgabe vor der Composition dieser Arie gestellt, ich hätte nicht gewußt, wie das mit der Musik und mit dem Gesang anzustellen wäre! Wie ich „ein höchst wunderbares, märchenhaftes, sinnlich berauschendes Licht" den „eigenthümlichen Ausdruck der eigenthümlichen Lichtmajestät" hätte componiren sollen. Dazu noch „etwas von dem Schimmer, der über das gewöhnliche Licht hinausgeht!"

Glauben Sie mir, Herr Privatdocent der Aesthetik, es hat mich zu diesen Passagen bis in die Pechhütte hinauf nichts anderes bestimmt, als der Wunsch, die ungewöhnliche Höhe meiner Schwägerin glänzen zu lassen. Nehmen Sie aber einmal an, es wäre bei der Schikaneder'schen Gesellschaft zur Partie der Königin kein anderes Subjekt zu haben gewesen, als eine Altistin? — Glauben Sie, ich hätte alsdann die Oper gar nicht componirt? Nicht doch! Ich hätte die Partie der Königin der Nacht für die Altstimme geschrieben, und sie wäre darum nicht unwahrer geworden.

Ich soll den Gesängen der Priester und des Sarastro in der Zauberflöte „die höhere Weihe des religiösen Gefühls gegeben haben, unbewußt freilich, weil der Ernst der religiösen Empfindung aus dem Herzen geflossen, ich an diese ernsteren Dinge innig geglaubt, auch aus der Freimaurerversammlung geschöpft haben, deren Mitglied ich gewesen".

Sicherlich war ich ein guter Katholik, in der Kirche, beim Abendmahl, in der Beichte, ich habe der Messe mit wahrer Andacht beigewohnt. Außerhalb der Kirche aber war ich ein leichtes Weltkind, schweigen wir davon!

Wenn die Priesterchöre und Arien des Sarastro so wahr geworden, weil mein religiöses Gefühl unbewußt daran mit componirt, sind denn die Figuren, deren Leidenschaften und Situationen in allen meinen anderen Opern weniger wahr ausgedrückt? Habe ich aber z. B. etwa die Charakterzüge und Empfindungen des hämischen, trägen, neidischen, grausamen Osmin, der Pedrillo erst köpfen, dann hängen, dann spießen sehen wollen, in mir getragen, damit sie wenigstens mir unbewußt die Feder zu deren musikalischen Schilderung führen konnten?

Sie sagen unter anderm weiter, „daß die Schönheit der Gestalten und Klänge am wenigsten die Absicht des Menschen Mozart gewesen, sondern daß bewußt nur der Musiker sie geschaffen". Na freilich, so ist's, und dabei hätten Sie stehen bleiben sollen. Gleich darauf gerathen sie aber wieder in Ihre vertracten idealistischen Schwärmereien und sagen: „Aber unbewußt hat gerade hier der Mensch Mozart am

bedeutsamsten zur Erschaffung mitgewirkt. Denn diese Harmonie der vollendeten Schönheit war die unmittelbare Folge der Harmonie, die sein eigenes Inneres sich als letzten und höchsten Gewinn des Lebens erworben hatte. Mozart starb versöhnt mit dem Leben, das ihm seinen tiefsten Sinn endlich wirklich erschlossen hatte!"

Ein Philosoph mögen Sie sein, Herr Nohl, ein Menschenkenner und treuer Geschichtsschreiber sind Sie nicht. Was wissen Sie, wie mir am Ende meines Lebens zu Muthe gewesen! „Ich sei da der ewigen Harmonie aller Dinge vollkommen gewiß gewesen!" 'S hat sich was! So hoch philosophisch sind meine Gedanken nimmer geflogen! Ich stand immer auf dem realen Boden der Dinge, die um mich herum lagen, und die waren gerade am Ende meines Lebens nicht darnach angethan, mir „die ewige Harmonie aller Dinge zu zeigen." Nein, im Gegentheil, die Dissonanzen des Lebens, die Unannehmlichkeiten, die mich umgaben, waren gar peinlich und stimmten mich oft um so mißmuthiger, als ich mir nicht verbergen konnte, daß sie mich nicht ganz ohne meine Schuld, ohne meinen Herbeiruf heimsuchten.

„Und so weinte er nicht, daß er sterben mußte."

So. Wer hat Ihnen das verrathen?! Ich habe es wol bitter empfunden und darüber geklagt. „Jetzt, wo ich erst anfangen wollte, soll ich fort!" habe ich ausgerufen. Sie modeln die Thatsachen um oder verschweigen manche, um Ihre philosophischen Einbildungen zu motiviren!

„So jung er war, er hatte den Kreislauf des Lebens erfüllt, das fühlte, das wußte er." Quod non! Herr Privatdocent. Weder gefühlt, noch gedacht habe ich das. Eben weil ich noch so jung war und fühlte, wie viel ich noch in meiner geliebten Kunst hätte thun und leisten können, jammerte ich über meinen bevorstehenden Hingang. „Er weinte, als er auf dem Sterbebette lag, nur darum, daß er seine geliebte Frau in der Hülflosigkeit verlassen mußte." Freilich klagte ich auch darüber mit, und darum war es eben mit meiner innern Harmonie ganz und gar nichts.

„Aber selbst davon mochte er den guten Ausgang ahnen.“ Ich habe gar keinen guten Ausgang geahnt, sondern in meiner trostlos trüben Stimmung, wie das jedes Kind einsehen muß, mir die trübsten Bilder davon gemacht. Warum hätte ich den Ausgang geahnt? „Weil er ja wußte, daß alle Dinge endlich zum Besten gerathen.“ Ja, daran denkt und glaubt eben ein so reizbarer und in Beziehung auf die Leiden dieser Welt so schwacher Mensch, als ich auf Erden war. „Und dieses Gefühl der Harmonie hatte sich so sehr in die Werke seiner letzten Jahre übertragen, daß besonders in der Zauberflöte jedes der Musikstücke, auch das kleinste, als ein Sinnbild des Göttlichen erscheint.“ Auch das Duett Papageno's und Papagena's? Auch wo sich Papageno hängen will? Auch das Lied des Mohren? Auch als sich Pamina erdolchen will? u. s. w.

„Und wir müssen anerkennen, daß wir hier vor einem Werke stehen, welches zwar mit den geringen Mitteln einer sprachlosen Kunst, aber nach dem ewigen Vorbilde der großen Weltordnung von einem Genius erschaffen ward, der mit seiner Kraft an den Kräften des Ewigen hing und jede Regung dieser gottentstammten Kraft dazu benutzte, in den reinsten Gebilden seiner Kunst die Herrlichkeit des Urgeistes zu preisen.“

Das nennen wir hier im Jenseits „idealen Bombast“, Herr Nohl. Und damit kann ich mich beim besten Willen nicht lange abgeben. Also sei's genug damit. Nun noch eine Bemerkung zum Schluß.

Nachdem Sie sich alle erdenkliche Mühe gegeben haben, zu beweisen, „daß die Wirkung, welche die Zauberflöte auf die ganze Nation im weitesten Umfange hat, mit kaum einer andern Kunst zu vergleichen ist“, räumen Sie später ein, „daß nicht dem tausendsten dieser Volkszuschauer auch nur eine Spur von Bewußtsein komme über eine derartige Wirkung dieser Musik.“

Wie lösen Sie diesen schroffen Widerspruch?

Auf folgende Weise: „Ist es schon an und für sich die Eigenheit der Kunst der Töne, daß sie uns wie keine andere ein Abbild des Weltganzen, sowie es sich nach ewigen Gesetzen in

harmonischer Gliederung in alle Ewigkeit aufbaut, eine deutliche Ahnung von der Gesetzmäßigkeit alles Seins gibt, so muß gerade solch vollkommen reine Musik, wie die zu Mozart's Zauberflöte ist, die eben alles erfüllt, was dieser Kunst je an Zielen und Aufgaben gesetzt war, in unsrem Geiste (?) mit leiser, aber unwiderstehlicher Gewalt ein dämmerndes Bild des ewigen Gesetzes, des göttlichen Geistes erzeugen, selbst ohne daß wir uns dessen klar bewußt werden."

Der Geist der Nation ist durch die Zauberflöte unbewußt höher gebildet worden, und ich habe diese erstaunliche Wirkung ohne Bewußtsein hervorgebracht, „denn — sagen Sie selbst — Mozart reflectirte nicht, wie wir nun hinterher thun".

So seid Ihr jetzigen Philosophen und Aesthetiker! Ihr legt uns Künstlern eine Menge tiefer Schaffensmotive unter, woran wir nicht gedacht haben. Da sollen an meiner Musik die Politik, die Religion, der damalige Zustand des sittlichen Lebens, mein menschlicher Charakter, meine jeweiligen Stimmungen, Ansichten, Neigungen und wer weiß was alles noch mitgearbeitet haben! Davon weiß ich aber partoutement nichts!

In Summa. Ihr Buch enthält hübsche, wahre Bemerkungen, da, wo Sie sich auf realem Boden halten, in Bezug auf mich und die Wirkungen meiner Zauberflöte aber haben Sie eine Vision gehabt, an die wenigstens kein Künstler glauben wird.

Die Sache ist ganz einfach, Herr Privatdocent. Wie ich als Componist geworden bin, was ich gezeigt, besteht, so weit es am Künstler zu erklären ist, in Folgendem: Ich habe halt fleißig gehört und aufgepaßt, was den Leuten und mir an den besten damaligen Werken am meisten gefiel. Dann hab' ich studirt und gefragt, warum es gefällt, und da hab' ich halt eine Anzahl von Grundsätzen, Maximen gefunden, nach denen ich alsdann meine Sachen componirte, wobei ich aber immer strebte, meine Stücke noch schöner, wahrer, ausdrucksvoller zu schaffen.

Und so hat's jeder echte Künstler gemacht, wie wir uns hier oben einander ganz ehrlich gestehen, was einer von dem andern abgelernt hat. Diese Grundsätze und Maximen solltet ihr Aesthetiker in Euren Büchern einfach, allgemein verständlich aussprechen,

das brächte den musikalischen Talenten und dem musikalischen Publikum die wahre Erkenntniß und damit wahren Nutzen und Genuß. Richten Sie Ihr Studium darauf, so werden Sie sehr Ersprießliches leisten, denn gar manche Bemerkung in Ihrem Buche beweist, daß Sie die Kenntnisse und das Zeug dazu haben.

Und somit — Adieu — und nichts für ungut.

W. A. Mozart.

## II.

Mein lieber Herr Privatdocent!

Schon wieder ein dickes Buch über mich? Eine Lebensbeschreibung meiner?! Diese Liebe und Verehrung für mich, diese lange, fortwährende Beschäftigung mit meinem Erdenthun und Künstlerschaffen, dieser emsige, nimmerruhende Trieb zum Buchmachen, ohne Bedürfniß und Nutzen für das Publikum; — halten Sie es nicht für Ironie, werthgeschätzter Herr Privatdocent, nein, wahrhaftig, es ist mein innigster Ernst, wenn ich sage, es rührt mich und erregt mein Mitleid!

Sie haben schöne Gaben, Sie schreiben einen fließenden, blumigen Stil, Sie besitzen eine lebhafte Einbildungskraft, aber statt vorwärts zu schreiten in der Buchmacherei, schreiten Sie zurück, statt sich kürzer und conciser zu fassen, werden Sie immer länger, breiter und — —

Was an diesem Ihrem neuesten Buche ist, muß jeder nur einigermaßen gebildete Leser erkennen, nur Sie selbst scheinen keine Ahnung davon zu haben. Glauben's mir, Sie kennen mich, ja, Sie wissen, daß ich eine ehrliche Seele bin, — nicht aus Animosität, o wahrlich, nein, nur Ihres eigenen Besten wegen, will ich versuchen, Ihnen begreiflich zu machen, daß man so, wie Sie gethan, eine Biographie nicht schreiben soll.

Was ist die erste Bedingung jedes guten Buches?

Daß es bei seinem Gegenstande bleibe, nichts Ueberflüssiges hineinmenge.

Ich führe Sie an die Schwelle Ihres Werkes mit der Mahnung, nicht mit dem noch von der Arbeit erhitzten Auge des

Autors, sondern mit dem ruhigen des unbefangenen Lesers zu sehen, was Sie gleich hier gemacht haben!

## Erstes Kapitel.

„Wolfgang Amad. Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren."

Nun prüfen Sie 'mal, was halt unmittelbar darauf folgt:

„In Salzburg! — Dieses Paradies in Deutschland! Dieses Juwel unter den Städten unseres nordischen Vaterlandes, das mit seinem Ueberreichthum von Thürmen und Kuppeln voll blitzender Kreuze und Kugeln wie ein Kunstwerk daliegt, auf dem kleinsten Raume auferbaut, eingeklemmt zwischen einem raschen Strom und dem schroffen Hügel, von dessen Warten der froh erstaunte Blick sich von all der Herrlichkeit der Gegenwart, die ihn umgibt, träumend in die vergangenen Tage, ja in die Ewigkeit richtet und bedenkt, was war und was sein wird! Diese Stätte von Kirchen und Palästen, ein Bild des ungemessenen Reichthums der Bürger und üppigsten Prunksucht kunstsinniger Fürsten, ein Spiegel all der Hoffart früherer Tage und wiederum der Verehrung eines Höheren, dem sie ein Abbild setzen wollten! Eine Stadt, in deren Physiognomie sich die sinnlichste Ueppigkeit mit einem feinen Sinn für das Schöne oder doch das Heiter-Gefällige und Prächtige mischen — die unter dem ernsten deutschen Himmel gelegen, mit der Aussicht auf jene schneeigen Berge, durch die wir so ewig und unerreichbar von dem mildern Süden, von dem Lande der Schönheit geschieden sind, in ihrem Baue die freie Art Italiens widerspiegelt, eine seltene Vereinigung deutschen Ernstes und hesperischer Heiterkeit, — die durch ihre reizende Schönheit die Sinne berauscht, und jeden, der sie einmal in ihrer ganzen Pracht sah, wie bezaubert festhält, daß er im Scheine der allbelebenden Sonne sich niederlegt auf der Bastei des Mönchsberges — —" Halt' ein Feder! Der Verfasser weiß ja, daß es in ähnlicher Weise vier Seiten fortfließt!

Was ist dieser Ihrer langen Rede kurzer Sinn? Sie werden sagen, das habe ich doch allverständlich genug angedeutet. Die

herrliche salzburger Gegend hat Mozart's Sinn für das Schöne frühzeitig erweckt? oder, wie Sie es ausdrücken: „Es bildeten eben gütige Götter schon früh den Sinn des Knaben, den sie so herrlich beschenkt, nun auch für die klare, reine Form, die das Wesen des Schönen ist, sie lehrten ihn schauen und die deutliche Erscheinung der Dinge für das erste Erforderniß der Kunst halten."

Aber, bester Herr Privatdocent, haben Sie denn angefangen zu schreiben, ohne weiter etwas von meinem Leben zu wissen? Haben Sie denn nicht daran gedacht, daß Papa mich schon in meinem sechsten Jahre mit meiner Schwester von Salzburg wegführte, ich zwar zuweilen dahin zurückgekehrt bin, doch aber den größten Theil meines kurzen Erdenlebens, bis zu meiner Ansiedelung in Wien auf kleineren und größeren Reisen zugebracht habe? In den ersten sechs Jahren müßte ich demnach die von Ihnen geschilderten Reize des Salzburger Paradieses eingesogen haben. Sie begreifen, daß ein Knabe, der sich in seinem sechsten Jahre der Welt als Virtuos producirte, unmöglich, wie andere Kinder, in der schönen Gegend herumschwärmen konnte, sondern den größten Theil dieser Spanne Zeit am Clavier in der Stube zugebracht haben muß. Sie müssen gelesen haben, daß das wirklich der Fall war, daß ich überhaupt ein stilles Kind gewesen, und zu dieser Zeit für nichts anderes als für Musik Sinn gezeigt habe. — Kinder in diesen Lebensjahren kümmern sich überhaupt nicht um die Reize der Natur, wenn sie auch Neigung und Freiheit zum Herumschwärmen in derselben hätten. Ihre Heimat finden alle Kinder schön, mag sie mit den Reizen des Paradieses geschmückt oder eine dürre Haide sein. Zugegeben aber, daß sich in späteren Perioden meines Aufenthalts in Salzburg mein Blick für die Reize der Natur geöffnet hätte, wie in der That der Fall war, so gehört zu ihrem Genuß ein frisches, heiteres Gemüth. Dies hatte ich auch, überall in fremden Landen, nur gerade in meiner Heimat am seltensten. Denn da verletzte mich die erbämliche Situation, in der wir uns alle unter unserm nichtswürdigen Erz — — bischof befanden. Für mich war daher Salzburg kein Paradies, sondern die Hölle, aus

der zu entkommen ich unablässig trachtete. Sie haben sich wahrscheinlich bei dem Wiederüberlesen Ihres ersten Kapitels über die pompöse Apotheose Salzburgs gefreut! Sehen Sie jetzt wol ein, daß sie hier nicht allein ganz überflüssig, sondern auch falsch ist? — Von solchen Stellen aber strotzt Ihr Buch. Lesen Sie nun die folgende Stelle.

„Denn jetzt sollte er (Ich) diese reine Weise der Kunst bald an ihrer Quelle kennen lernen, er sollte die reinere Luft athmen und den zaubervollen Himmel sehen, die ruhig schönen Linien der Berge, die herrliche Rundung der Bäume, die charaktervolle Gestaltung der Pflanzen und den edlen Wuchs des Volkes, das den hesperischen Boden bewohnt. Bald sollte die ewige Roma unter seinen Füßen wogen, ein bewegtes Meer von Hügeln und Kuppeln, von Kirchen und Palästen, das den Ernst und die Hoheit der weiten Welt auf den Zügen ihres tausendjährigen Antlitzes trägt, und doch wiederum die Anmuth und den freien Geist des menschlichen Wesens dem erstaunten Auge auf St. Pietro in montorio entgegenlächelt" ꝛc.!

Sehen Sie, mein Bester, solche Gemälde von Städten und Gegenden stehen einem Roman ganz gut an als Unterlage und Schauplatz, auf welchem die Figuren erscheinen, ihre spannende Geschichte verwickeln und entwickeln, aber sie gehören nicht in eine Biographie, welche die geistige Entwicklung eines Künstlers, was er geworden und wie er es geworden, klar und bündig auseinandersetzen soll. Allerdings sind der Agentien, welche auf den Künstler wirken, und aus denen zusammengenommen sich seine Eigenthümlichkeit bildet, vielerlei und nicht blos rein musikalischer Art. Den Miteinfluß derselben auf sein geistiges Schaffen soll der Biograph freilich auch darlegen. Allein das muß möglichst kurz abgethan und thatsächlich aufs evidenteste nachgewiesen werden. Wie Sie hingegen Salzburg angeschaut haben, und später Rom schildern, davon wissen meine Augen und mein Geist wenig oder nichts; denn auch in Italien beschäftigte mich die Musik viel zu sehr, hatte ich davon genug zu hören und selbst zu schreiben, als daß ich noch für andere Gegenstände viel Zeit und Beobachtung hätte verwenden können. Wenn ich halt aber

einmal von der Arbeit aufathmete, und der Ernst des Schaffens mich verließ, trieb ich Possen. Etwas der Art mögen Sie auch bei dem Niederschreiben der römischen Prachtschilderung gefühlt haben. Es fiel Ihnen wol ein, daß ich bei meiner ersten Reise nach Italien erst 13 Jahre alt, ein Musiker und kein Mann und Poet wie Sie war, mithin die äußere Welt ganz anders als Sie anschauen und empfinden mußte; auch wußten Sie, daß in meinen damaligen Briefen nicht von Gegenden, sondern nur von meinen Arbeiten, Besuchen, musikalischen Aufführungen, Familieninteressen u. s. w. die Rede ist. Daher suchen Sie nun auch am Ende Ihrer Romanapotheose die Sache zu motiviren durch die Nachbemerkung: „Mozart reflectirte nie über dergleichen Eindrücke. Auch in seinen späteren Jahren sind seine Bemerkungen darüber (über das Land Italien) sehr sparsam, und deshalb dürfen uns die Briefe an sein liebes Nannerl nicht beirren, weil sie so wenig berichten von der Schönheit Italiens. Die Eindrücke waren gleichwol stark und sehr bedeutsam für seine künstlerische Entwickelung.“ Sehen Sie, mein Bester, das ist eine gewaltsame Motivirung Ihrer Ansicht. Ich bin nicht empfindungslos gegen die Reize des Landes, seiner Natur und Städte gewesen, o nein! aber in meinen Noten, die ich damals in Italien geschrieben, war gar nichts davon zu spüren. Der blühende Stil, den ich später zeigte, kam bei mir erst mit der Entführung aus dem Serail zur Entwickelung, als ich in Wien lebte. Meine italienischen Knabenopern waren im Vergleich dazu trocken und im ganzen nur eine Nachahmung des damals in Italien herrschenden Opernstils. Und das war, meine ich, für einen dreizehnjährigen Knaben schon genug.

Was hat Sie nun wol zu diesen poetischen Fictionen getrieben, die einem fast auf jeder Seite Ihres dicken Buches meist höchst unangenehm und störend aufstoßen? Außer dem Ihnen von Haus aus inwohnenden Trieb nach poetischen Schilderungen, bei meiner Lebensbeschreibung auch vorzüglich noch der drückende Gedanke, daß für eine Arbeit der Art, nach dem ausführlichen und im ganzen höchst gediegenen Werke Jahn's ein Bedürfniß nicht mehr vorhanden sein könne.

Es war nicht möglich, das Vorhandensein dieses Werkes zu ignoriren, und doch war es nöthig, das Erscheinen des Ihrigen zu rechtfertigen nach Möglichkeit. Aber diese Rechtfertigung ist Ihnen sehr unglücklich gerathen, und klingt vielmehr wie eine Selbstanklage! — „Professor Otto Jahn", schreiben Sie — „der Mann, dessen Name für alle Zeiten mit dem Namen Mozart's verbunden bleiben wird, weil er unseres Meisters Größe und Herrlichkeit in ihrem ganzen Umfange darzustellen gewußt hat, dem auch ich mich in aufrichtiger Verehrung beuge, weil sein einzig dastehendes Werk mir wie so vielen erst den wahren Sinn von der Erscheinung dieses Genius erschlossen und den Weg gewiesen hat, auf dem seines Wesens Besonderheit zu erforschen ist — den ich mit freudigem Danke in hundert Dingen unseres Faches als meinen Lehrer anerkenne und in der hohen Auffassung menschlicher Verhältnisse als mein würdiges Vorbild, — dessen schöne lautere Zeichnung der menschlichen Persönlichkeit Mozart's, ich gestehe es, mich begeistert hat zu dem Versuche, das Bild dieses einzigen Menschen in einen engern Rahmen zu fassen, dessen Werk ich also durchaus als die Grundlage meiner Arbeit zu betrachten habe —".

Nun ja, wirklich Neues noch nach Jahn's Werke über mich vorzubringen, hielten Sie nicht für möglich oder fühlten wenigstens in sich nicht das Zeug dazu, aber ein Buch über mich wollten Sie nun doch partutemente machen, und so war der einzige plausible Grund dazu — ein engerer Rahmen! — und das einzige Mittel, den Schein eigener Gedanken zu haben, die bei Jahn und anderen vorgebrachten einfachen real gegründeten Gedanken poetisch zu paraphrasiren! Das aber, glauben Sie mir, dankt Ihnen der —, dankt Ihnen niemand.

Wie steht es nun aber in Ihrem Buche mit dem, was doch beim Künstler die Hauptsache ist, mit der Erklärung seiner Werke, worin freilich Ihr Vorbild so Bedeutendes geleistet hat? Ich will Sie an Ihren zwölften Abschnitt: „Die Entführung aus dem Serail", führen. Haben Sie gelesen, was Jahn über diese Oper geschrieben? Man sollte wahrlich daran zweifeln! 34 Seiten füllen Sie — aber mit was? Mit meinen damaligen Lebens-

umständen; meine Bewerbung um Konstanzen und den dagegen arbeitenden Hindernissen! Ueber meine Musik fast nichts als einige ganz allgemeine, jedermann bekannte Bemerkungen. Lesen Sie doch jetzt Jahn's Entwickelung dieser Oper, und die Besprechungen jeder einzelnen Nummer durch, und vergleichen Sie dieselben mit Ihrem langen Kapitel, so werden, so müssen Sie den Unterschied zwischen gediegenem Eindringen in meinen Geist und dadurch gegebene Belehrung für die nicht eingeweihten Leser und Ihrer Wiedererzählung des längst Bekannten einsehen. Nein, mein Bester, wer nach Jahn meine Biographie schreiben will, der könnte höchstens noch einen kleinen Nachtrag dazu liefern, durch Berichtigung seiner Mängel, davon auch dieser gewiegte Autor nicht ganz freizusprechen ist. Gleich die Entführung hätte Ihnen dazu eine Gelegenheit geboten. Meine Arie des Pedrillo nämlich (15) hat Jahn nicht verstanden. Er sagt darüber: „Die Arie des Pedrillo hat Mozart, vielleicht durch den Anfang: „Frisch zum Kampfe!" verleitet, etwas zu heroisch und soldatenhaft gehalten, und wenn auch hier und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet ist, so ist das Ganze doch für diese Person zu kräftig und glänzend." Hier hätten Sie Ihr Vorbild berichtigen und eine Rettung meiner Intention und Auffassung geben können. Denn gerade diese Arie ist eine meiner gelungensten; in ihr habe ich den Beweis geliefert, daß ich das Menschenherz und die verschiedenen Charaktere auf ihrem Grunde und nicht auf der Oberfläche gesehen und erkannt habe, daß ich mich niemals durch die Worte, welche der Mund spricht, verleiten ließ, sondern das schilderte, was hinter den Worten tief unten im Gemüthe vorgeht und empfunden wird. Ich habe bei Pedrillo nicht an eine Bedientennatur gedacht, was ein sehr weiter Begriff ist, sondern an den Feigling, als welchen er sich hier zeigt. Er bleibt allein in einer gefährlichen Lage zurück, und fürchtet sich nicht wenig. Was bleibt einem Charakter dieser Art in solcher Lage übrig? Er sucht sich zu ermuthigen. Er sucht sich vor sich selbst zu verstellen, sich Muth einzureden, sich weiß zu machen, er habe Courage. So nimmt er, wie der Bramarbas zu thun pflegt, einen gewaltigen Anlauf zum Helden: „Frisch zum Kampfe, frisch

zum Streite!“ Aber kaum hat er diese Worte in heroischem Stile herausgezwungen, sechs Takte des Gesanges nur vermag er die Heldenmelodie fortzuführen, da empfindet er auch die Verzagtheit in seinem Innern. „Nur ein feiger Tropf verzagt!“ Ist die kurze, abgebrochene Melodie mit ihrem dünnen, leisen Accompagnement, der bloße verächtliche Ausdruck eines wirklichen Helden? Gewiß nicht! Unter der Maske der Verachtung steckt die wirkliche Verzagtheit. Ach, und sie nimmt zu. „Sollt' ich zittern? sollt' ich zagen? nicht mein Leben muthig wagen?“ ruft er sich mit Worten zu; aber das Orchester, der Dolmetscher seiner innern wahren Empfindung straft ihn Lügen, und sagt dem Zuhörer: glaube seinen Worten nicht, sieh, er zittert wirklich. „Nein!“ ruft er nach diesem Gesange aus; es soll Muth sein, aber es klingt wie Schreck! und hält nur einen Takt aus, worauf gleich wieder Zagen und Zittern eintreten! Folgen Sie dieser meiner Auffassung, so werden Sie dieselbe die ganze Arie hindurch einem solchen feigen Charakter gemäß festgehalten finden. — Genug, Jahn hat mich in dieser Arie nicht verstanden und Sie wol auch nicht, wenn Sie dieselbe überhaupt studirt haben, sonst hätten Sie sich diese Gelegenheit gewiß nicht entschlüpfen lassen, um etwas eigen Gedachtes hinschreiben zu können. Und solche bestreitbare Ansichten über mich wie andere kommen bei Jahn noch mehrere vor. Nun noch einen wirklich ehrlich gemeinten Rath. Lassens das musikalische Feld inskünftige beiseite und schreibens dafür Romane. Ich bin überzeugt, da würden sie Ausgezeichnetes leisten. Da wird Ihnen Ihre lebhafte, reiche Phantasie die schönsten Bilder und Ihr blühender Stil die interessanteste Darstellung liefern. Nur freilich müßten Sie die Charaktere der Menschen tiefer studiren, sie erst mit dem trockenen scharfen Verstande seciren und analysiren, ehe Sie dieselben als lebensfähige wahre Menschen in Ihre Romane aufnehmen wollten.

Ihr ergebener

W. A. Mozart.

3.

## Die Zauberflöte.

(Eine Ergänzung zu dem ersten Briefe.)

Es gibt Gegenstände, über die zu schreiben, zu lesen, zu denken die Welt nicht müde wird. Wie Goethe seinen Aufsatz über den großen Briten „Shakespeare und kein Ende" betitelte, so wird es auch bei Mozart immer heißen können: Mozart und kein Ende. Und diese Ueberschrift hätte zu dem Buche, das unsern Artikel veranlaßt, vielleicht besser gestimmt als der obige, welcher vollständig lautet: „Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes." Von Dr. Ludwig Nohl, Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst (Frankfurt bei Sauerländer).

Der Verfasser will die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachweisen. Und hauptsächlich an der Zauberflöte nachweisen, weil unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik die letzte Oper Mozarts die vollendetste sei. Sagen wir statt Bedeutung „Wirkung". Denn die Wirkung der dramatischen Musik auf den menschlichen Geist, auf die Vervollkommnung desselben soll gezeigt werden. Der menschliche Geist hat aber verschiedene Seiten. Er gerirt sich als politischer, religiöser, industrieller, sittlicher, rein denkender, philosophischer, künstlerischer Geist. Auf welche von diesen einzelnen Richtungen wirkt die dramatische Musik? Oder wirkt sie auf alle? Bringt sie Veränderungen bezüglich Verbesserungen in der Politik, in der Religion, in der Industrie u. s. w., oder in allen diesen heterogenen Thätigkeiten der Menschen zugleich hervor? Der Ausdruck „dramatische Musik" scheint allen Einfluß auf die Musik zu legen. Sagen wir daher ferner anstatt „dramatische Musik" einfach „Oper", so stellen sich die Fragen noch bestimmter vor. Werden die oben erwähnten Wirkungen von dem Text, oder von der Musik, oder von beiden vereint hervorgebracht? Der Text

wird von dem Dichter, die Musik von dem Componisten gemacht. Von wem gehen die Absichten der Wirkungen aus? Vom Dichter? Vom Componisten? Von beiden zugleich?

Wirkung auf den menschlichen Geist. — Der menschliche Geist ist das Allgemeine, ist die ganze Menschheit. Die ganze Menschheit geht nicht ins Theater. Nur ein verhältnißmäßig sehr geringer Theil des Publicums besucht es, hat gehört und hört die Oper, und darunter zuweilen die Zauberflöte. Wird nur dieses Publicum von der Oper beeinflußt, der vollkommenen Bildung zugeführt? Oder theilt sich von diesem aus durch Beispiel, Erzählung, Lehre u. s. w. die Wirkung der Oper der ganzen Menschheit mit? Und hat dies nun vor Allem die Zauberflöte gethan? Manche fragen gewiß auch, ist die Zauberflöte in der That die vollkommenste Oper für alle Zeiten? Oder war sie es auch nur in ihrer Zeit? Hinsichtlich ihrer allgemeinen Wirkung auf den menschlichen Geist stellen sich leicht Zweifel ein. Man kann mit einigem Grund annehmen, daß weder die Oper im Allgemeinen noch die Zauberflöte im Besondern auf die politischen Systeme eines Napoleon, Talleyrand, Metternich u. s. w. nur den geringsten Einfluß gehabt habe. Der industrielle Geist eines Borsig in Berlin, eines Hartmann in Chemnitz ist dadurch auch schwerlich geweckt und gesteigert worden. Sollte der religiöse Geist der Menschheit oder wenigstens der Theologen durch die Zauberflöte eine Vervollkommnung erfahren oder sollte die Oper die Denkkraft der Philosophen verschärft haben? Vielleicht hat sie auf die sittliche Seite der Menschheit günstig gewirkt? Von dem recitirenden Drama wenigstens ist das oft behauptet worden. Die Geißelung der Thorheiten im Lustspiel, die Darstellung der bösen Leidenschaften und deren Folgen in der Tragödie sollen jene austreiben, diese reinigen. Allein die Erfahrung hat diesen Wahn längst zerstört. Die Bühnen bestehen seit Jahrhunderten. Alle zusammen haben keine einzige Thorheit, kein einziges Verbrechen verhindert. Im Gegentheil, Narrheiten und Verbrechen haben eher zugenommen. Was das recitirende Drama mit seinen klaren Worten nicht zu wirken vermochte, sollte das die Musik mit ihren dunkeln Tönen durchsetzen können?

Nach diesen Vorbetrachtungen gehen wir an die Lecture des Buchs.

Es enthält zwölf Kapitel, wovon aber nur die fünf letzten speciell die Zauberflöte besprechen. Die vorhergehenden handeln über die Kirchenmusik, die Oper, Wolfgang Amadeus Mozart, das drama giocoso: il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, die geistige Bedeutung des Don Juan, die Musik zum Don Juan.

Der Inhalt des Ganzen ist in drei Rubriken zu sondern. Die erste berichtet Geschichtliches über die Entwickelung der Kirchenmusik, der Oper und über des Meisters dramatisch-musikalische Werke, die zweite gibt technische und ästhetische Bemerkungen über Mozarts Opern: in der dritten theilt der Verfasser seine eigenthümlichen Anschauungen über die Mozart'schen Hauptwerke mit. Die zweite Rubrik spricht manches Gute und Richtige aus, aber sie spricht es meist anderen Autoren nach. Wir können sie als bekannt übergehen. Geist und Tendenz der dritten ist am kürzesten durch die Bemerkung zu charakterisiren, daß das Wort „Tief" darin die Hauptrolle spielt. Aus dieser Abtheilung wollen wir einige Hauptstellen mittheilen und uns einige Bemerkungen dazu erlauben. Vorerst wollen wir von den geschichtlichen Notizen ausziehen, was unsere Leser interessiren kann, zunächst über den Dichter der Zauberflöte.

Emanuel Schikaneder war 1751 in Regensburg geboren, und widmete sich anfänglich der Musik. Seine dürftigen Umstände gestatteten ihm jedoch nicht, sich eine gründliche Bildung darin zu erwerben. Schon als Knabe von acht Jahren trieb ihn die Noth hinaus in die fremde Welt. Er mußte das Leben als vagirender Musikant zu fristen suchen. In Augsburg traf er eine wandernde Schauspielertruppe, deren Vorstellungen ihn so begeisterten, daß er sich derselben anschloß. Später heirathete er die Pflegetochter des Prinzipals und übernahm die Direction der Gesellschaft. Er war dreist, nicht ohne Geschick, thätig nicht blos als Schauspieler, Sänger, sondern auch als dramatischer Dichter. Auf den mannichfaltigen Wanderungen mit seiner Gesellschaft kam er 1780 auch nach Salz-

burg, wo er mit der Mozart'schen Familie zuerst bekannt wurde. Schikaneder nahm schon hier Wolfgangs Genie in Anspruch und ließ sich zu einer Oper eine Arie von ihm componiren. Schikaneders einziges höchstes Ziel war Geld. Um das Publicum herbeizuziehen, war ihm jedes Mittel recht. Geschmack und höheren Kunstsinn hatte er nicht, oder wenn er etwas davon besaß, fragte er nicht darnach. So machte er z. B. bei der Aufführung der Agnes Bernauer, um das moralische Gefühl der damaligen Zuschauer zu befriedigen, durch öffentlichen Anschlag bekannt: „Heute wird der Vicedom über die Brücke gestürzt." Das zog; längere Zeit glückten seine Unternehmungen, er wurde wohlhabend. Aber mit einer Speculation in Augsburg ging er zu weit, und die ruinirte ihn. Er hatte ein Stück geschrieben, in welchem neben einer Gans, die die Hauptrolle spielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Kosten für Decorationen und Garderobe waren sehr groß, das Stück fiel gänzlich durch und seine Finanzen wurden dermaßen zerrüttet, daß er seine Gesellschaft entlassen mußte. Er fand ein Engagement beim Nationaltheater in Wien, wo er am 1. April 1785 als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mekka auftrat; als er aber sich auch in größern Rollen des ernsten Schauspiels versuchte, wurde er ausgezischt und mußte im Februar 1786 Wien verlassen. Nun übernahm er das Theater in Regensburg und speculirte auch hier wieder in seiner frühern Weise auf den Geschmack des Publicums für das Niedrigkomische, mußte aber auch diese Unternehmung im Sommer 1787 wieder aufgeben. In Wien hatte unterdessen seine Frau die Direction des Theaters im Stahrenberg'schen Freihause übernommen; Schikaneder ging dahin, nahm das Werk in seine Hände, und in diesem engen Lokal, das nicht viel besser als eine Holzbude war, wußte er das Wiener Publicum durch drastische Zugmittel aller Art, besonders durch komische Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen. Schikaneder war ein Naturalist, ein Autodidakt, und seine Bildung in allen Beziehungen sehr mangelhaft; sogar Schreiben und Rechnen ward ihm schwer. Aber er besaß gesunden Mutterwitz, praktische Erfah-

rung, Bühnenroutine und eine Lebensgewandtheit, die ihm in jeder Verlegenheit Mittel bot, sich herauszuwickeln. Dazu half eine große Dreistigkeit. Aber freilich nicht lange, denn er war unerhört leichtsinnig, dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und ein Verschwender. So kann es nicht Wunder nehmen, daß er trotz der nicht selten großen Einnahmen von Gläubigern oft hart bedrängt wurde. Einer solchen besonders dringenden Verlegenheit verdanken wir Mozarts Zauberflöte.

Schikaneder meinte, nur durch eine ganz besondere Zugoper wieder aus seinen Nöthen kommen zu können. Er ging zu seinem Freunde Mozart, und bat ihn, die Musik zu schreiben zu einem Texte, den er erst verfertigen wolle: er habe einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper entdeckt, der so recht nach dem Geschmacke des Wiener lustigen Volkes sei. Mozart willigte ein. Doch hatte er Bange vor einem Dichter wie Schikaneder! Er sagte zwar seine Hülfe zu, aber mit den Worten: „Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt.“ Innerlich mochten die letzten Worte wohl klingen: „Denn Du wirst mir eine schöne mit Unsinn und Gemeinheit gespickte Schmiererei liefern!“ — Diese Unterredung fiel im März 1791 vor, in dem Jahre, dessen Ende Mozart nicht mehr erleben sollte.

Schikaneder, der schon manchen Text zu seinen musikalischen Possen selbst verfaßt und als Schauspieler und Sänger durch jahrelange Praxis wohl Erfahrung darin hatte, was ein Publicum anzog, griff dieses Mal zu einem Märchenstoffe aus Wielands Dschinnistan, Lulu oder die Zauberflöte. Seine dramatische Geschicklichkeit ging freilich nicht über eine gewisse Routine hinaus, und obwohl nicht ganz ohne künstlerische Begabung, war er doch in seiner Versmacherei ein elender Stümper. Die Hauptsache war ihm, recht viel überraschende Situationen, Zaubereien und Possen anzubringen und für sich besonders eine recht dankbare, das heißt närrische Rolle zu schaffen — den Papageno. — Für diese Figur, die dem genuß-

süchtigen Schikaneder so recht aus der Seele geschrieben war, verfaßte er nun auch selbst die Musik, d. h. er summte seinem Componisten eine Art von Melodie vor, so wie er sie sich etwa für seine Verse vorgestellt hatte, und Mozart, dem auch das geringste Motiv genügte, um daraus ein rein musikalisches Gebilde zu erzeugen, faßte diesen Embryo auf, und es gelang ihm auch in der Regel bald, Schikaneders Meinung zu treffen. Nur bei dem letzten Duett soll er den Papagenoschöpfer lange nicht recht haben befriedigen können: Schikaneder habe ihm immer vorgesungen, wie er sich diese Scene mit der Papagena denke, und erst nach fünfmaligem Versuch sei das Richtige getroffen worden. Weiter übrigens erstreckt sich des Textmachers Einfluß auf Mozart den Musiker nicht. Desto mehr aber suchte er sich den Menschen Mozart bei guter Laune zu erhalten.

Als nämlich das Libretto zum Theil fertig war, machte sich Mozart sofort an die Composition, und damit er ganz ungestört sei und nach seinem Vergnügen die herrliche Frühlingsluft genießen könne, räumte ihm Schikaneder den kleinen Gartenpavillon ein, der nicht weit vom Theater im mittlern großen Hofe des Freihauses auf der Wieden sich befand. Hier nun war es, wo Mozart den größten Theil des unsterblichen Werkes schrieb, und um den Meister, der von seinen trüben häuslichen Verhältnissen oft schwer bedrückt war, wenigstens für diese Zeit der Sorgen zu entheben und ihn in Heiterkeit und Lebenslust für die Erschaffung der Musik zu stimmen, ließ Schikaneder, der lustige Gesell, der Schmausereien wie Mädchen gleicher Weise liebte, es an keinerlei Vergnüglichkeit fehlen. Unter seinen Schauspielern gab es oft genug heiterste Gesellschaft, die Weine flossen und ein guter Tisch war stets bereit, die Truppe zu aller Freude des Daseins zu vereinen. Und Mozart war gewiß oft dabei. Denn er wußte all diese Freuden, den guten Tisch wie die Geselligkeit wohl zu schätzen. — Mozart liebte allerdings, wie alle phantasievollen Naturen, vor allen Dingen den Verkehr mit dem schönen Geschlechte und vielleicht auch mehr als erlaubt ist. „Aber man komme nur nach Wien, und man wird es auch heute noch begreifen, daß er die Frauen

liebte und daß der Verkehr mit ihnen für sein künstlerisches Schaffen durchaus anregend sein mußte."

Schon die letztere Bemerkung möchte geeignet sein, den Leser auf die Anschauungs- und Erklärungsweisen des Verfassers vorzubereiten. Mozarts Neigung zum schönen Geschlechte lag in seiner Natur, und hätte sich in jeder anderen Stadt der Welt ebenso gezeigt als in Wien. Was aber dieser Verkehr mit den Frauen für einen Einfluß auf Mozarts künstlerisches Schaffen äußerte, wird sich weiterhin zeigen.

Und nun zur Zauberflöte selbst. Der Verfasser sucht zu beweisen, daß sie eine der wenigen Schöpfungen des höchsten Geistes sei, in denen sich der wahrheitsbedürftigen Menschheit ein Idealbild der ganzen Menschheit enthülle, ein Ideal des Menschen, wie er von Ewigkeit war und wie er in alle Ewigkeit sein werde; es sei eine Schöpfung der Menschenbrust, in der uns die heiligen Mächte, die das Leben bilden und führen, leibhaftig vor des Geistes Augen gebracht werden, daß wir meinen, wir schauen sie selbst, und getröstet von dannen gehen, wie der Betende aus der Kirche. „Die Zauberflöte erschließt sich dem Menschenherzen als eine Quelle der Labung und Sammlung, wenn uns das Viele und Mannichfache des Lebens in unserm Innern auseinandergerissen hat oder wenn wir durstig sind nach dem Born des ewigen Lebens, aus dem uns die Lösung aller Dinge entgegenströmt." Wie würden Schikaneder und Mozart erstaunen, wenn sie erfahren könnten, was sie mit diesem Werke für die ganze Menschheit gethan!

Späterhin zwingt den Verfasser ein Etwas einzuräumen, „daß nicht dem tausendsten der Volkszuschauer (er hätte getrost sagen können, keinem einzigen) auch nur eine Spur von Bewußtsein komme über eine derartige Wirkung dieser Musik." Aber ein Philosoph weiß für jeden Einwurf der Empirie den Abweis zu finden. „Es ist schon an und für sich die Eigenheit der Kunst der Töne," sagt er — „daß sie uns wie keine andere ein Abbild des Weltganzen, so wie es sich nach ewigen Gesetzen in harmonischer Gliederung in alle Ewigkeit aufbaut, eine deutliche Ahnung von der Gesetzmäßigkeit alles Seins gibt.

So muß gerade solch vollkommen reine Musik, wie die zu Mozarts Zauberflöte ist, die eben Alles erfüllt, was dieser Kunst je an Zielen und Aufgaben gesetzt war, in unserm Geiste mit leiser aber unwiderstehlicher Gewalt ein dämmerndes Bild des ewigen Gesetzes, des göttlichen Geistes erzeugen, selbst ohne daß wir uns dessen klar bewußt werden. Und so hat gerade diese Musik eine vorwiegend religiöse Wirkung, und sie wird diese Bedeutung für alle Zeiten und vielleicht mehr behalten als das, was die Kirche, sei es die katholische oder die protestantische, in so herrlicher Weise in der Kunst angeregt hat."

Daß Papageno nicht weiter darum getadelt wird, daß ihm Essen und Trinken, und vor allem die Mädchen lieber sind, als all die herrlichen Güter der Erkenntniß und Tugend, die dem „Eingeweihten" zu Theil werden, „wirkt zur wahren Besserung und Veredlung des Menschengeschlechts unendlich mehr als aller zelotische Eifer für Wahrheit und Tugend."

„Das Verhältniß zu seiner Aloisia war von der leidenschaftlichsten und doch zugleich von der reinsten Art und hat in ihm den reichen Gehalt des Gemüthes erweckt, mit dem er nachher seine edlen Frauengestalten so übervoll ausstattete. Und das Bäsle scheint wohl eine Art von Soubrettennatur, ein neckisches Zöfchen gewesen zu sein, an der Mozart den schalkhaften Humor übte, der uns heute an der Susanne entzückt. Man sieht aus Mozarts Gestalten, daß er die Frauen kannte und mancherlei Erfahrungen gesammelt hatte."

Hiernach ist die musikalische Schilderung dieser Personen aus Vorbildern entstanden, welche Mozart im Leben kennen gelernt hatte. Woher hat er aber die ebenso treue musikalische Charakteristik der sämmtlichen Figuren im Idomeneo, in der Entführung, im Titus, überhaupt in allen seinen Opern genommen? Nirgends wo anders her als aus dem wunderbaren Dichtungsvermögen der Künstlerphantasie, mit welchem uns Schiller in Don Carlos an den spanischen Hof, im Tell in die Natur und unter das Volk der Schweiz, im Wallenstein in das Leben des dreißigjährigen Krieges, mit welchem uns Goethe

in seinem Goetz von Berlichingen in das Mittelalter, in seinem Egmont in das Volksleben der Niederländer, in seiner Iphigenie nach Griechenland, in seinem Tasso an den Hof Ferrara's versetzt.

Im nächsten Kapitel soll gezeigt werden, welchen Einfluß auf die Musik zur Zauberflöte der Umstand gehabt habe, daß Mozart Freimaurer gewesen. „In Sarastro und seinem Kreise das darzustellen, was allen Menschen heilig und erstrebenswerth ist, sei durch den Einfluß der Maurerei aufgeregt, und Anlaß geworden, daß sich die tiefsten Gründe von Mozarts Seele (die religiösen) enthüllten."

Was hätte denn aber die Freimaurerei in ihm componirt, wenn der Text in der ursprünglichen Fassung geblieben wäre? Da war Sarastro ein böser Zauberer; die „Umkehrung der Pointe" geschah erst, als Schikaneder erfuhr, daß derselbe Stoff bereits für das Leopoldstädter Theater zu einer Oper verarbeitet werde, die auch am 8. Juni unter dem Namen Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither mit Musik von Wenzel Müller auf die Bühne kam.

Im Monat Juli 1791 war die Composition der Zauberflöte bereits so weit vorgerückt, daß Mozart die Oper als im Wesentlichen fertig in sein Register eintragen konnte. Auch wurde schon damals mit den Proben für die Sänger begonnen. Zu derselben Zeit bekam nun der Meister von den böhmischen Ständen den Auftrag, zur Krönung des Kaisers Leopold für die Prager Bühne eine große Festoper, Metastasio's la Clemenza de Tito (Titus) zu schreiben. Mozart reiste bereits im August mit seiner Frau ab, und *schon während der Reise arbeitete er an der Oper, zu deren vollständiger Composition er nur neunzehn Tage gebraucht hat.* Er hat sich aber bekanntlich viel daran von Süßmayer helfen lassen. Die übermäßige Anstrengung wirkte jedoch so nachtheilig auf seine Gesundheit, daß er in Prag mediziniren mußte. Gleichwohl war er in dem Kreise seiner alten Bekannten und Verehrer manchmal noch recht heiter, und nur erst beim Abschiede wurde er traurig und vergoß Thränen. Zu dieser melancholischen Stimmung trug auch der

Umstand bei, daß seine Oper nicht eben besonders gefallen hatte.

Gegen die Mitte des September kam Mozart, unwohl und niedergeschlagen in Wien an, wo er sogleich wieder die Zauberflöte vornahm, um sie zu vollenden. Auch in Prag hatte er immer weiter daran gearbeitet. Das Quintett des ersten Actes war dort eines Tags während des Billardspielens reif geworden.

Am 30. September war nach vielen Proben unter des Meisters eigener Leitung die erste Aufführung. Die Theilnahme des Publicums war beim ersten Acte nicht so, wie man sie erwartet hatte, und erst am Schlusse der Oper wurde Mozart herausgerufen. Er hatte sich versteckt, und war nur mit Mühe zu bewegen, sich einem Publicum zu zeigen, das seine köstlichen Gaben so wenig zu würdigen gewußt hatte. Aber das war vorübergehend. War doch schon nach der Ouverture Schenk, der Componist des Dorfbarbiers, außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl gekrochen, hatte Mozarts Hand geküßt, der mit der Rechten forttaktirend ihn freundlich ansah und ihm die Wange streichelte. Und auch das Publicum nahm mit jeder neuen Aufführung größeren Antheil an dem Werke, das dann bald eine Zugoper wurde, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte. Bereits am 22. November des folgenden Jahres fand die hundertste und am 22. October 1795 die zweihundertste Aufführung des Werkes statt.

Der Meister erlebte deren nicht viele! Am 30. September war die erste Aufführung gewesen. Um 1 Uhr in der Nacht des 5. December verschied er.

In Bezug auf das Ideale heißt es nun u. A.:

„Mozart allein verstand die Höhe der Empfindung vollkommen auszudrücken, die den schlechten Versen des Textes: „Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an den Himmel an“ zu Grunde liegt.“ Grade bei diesem Duett kann man gar nicht mit Bestimmtheit angeben, was in der Musik von Mozart und was von Schikaneder ist! Dem letzteren waren Mozarts Melodien dazu immer zu fein, er pfiff dem Meister bessere(!) vor, und — Mozart fügte sich.

„In Pamina's Klage um den Geliebten, den sie verloren wähnt, liegt bei allen wahren Schmerzen keinerlei Leidenschaft, die ihren eigenen Willen durchsetzen zu müssen wähnt. — Dieses Mädchen birgt in tiefer Seele jene himmlische Ergebung in einen höheren Willen, die so sehr das wahre Wesen des Weibes ist." Diese himmlische Ergebung Pamina's in einen höheren Willen verwandelt sich im zweiten Finale in den absolutesten Eigenwillen; dort singt sie: „Sterben will ich ꝛc." „Meines Jammers Maß ist voll! falscher Jüngling, lebe wohl! Sieh, Pamina stirbt durch dich; dieses Eisen tödte mich!" Und wenn die drei Knaben ihr nicht den Dolch entwunden hätten, so wäre diese himmlische Ergebung mit einem Selbstmord beschlossen worden! Diese Kleinigkeit hat Herr Nohl übersehen oder nicht beachten wollen, denn freilich paßte sie ganz und gar nicht in das durchgängig „Ideale der Zauberflöte."

Das XI. Kapitel ist überschrieben: Nathan der Weise. Faust. Zauberflöte. — Diese Zusammenstellung dreier dem Anschein nach sehr verschiedenen Werke wird von dem Verfasser gerechtfertigt. „Wir stellen" — sagt er — „die ersten beiden Werke mit der Zauberflöte zusammen, weil in allen dreien das sittliche und religiöse Element dasselbe ist. Alle drei deuten auf die außerordentlichen Anstrengungen hin, welche der unermüdliche Wahrheitsdrang der deutschen Nation machte, aus dem Schutt des damaligen Lebens das Rechte wieder herauszugraben und von neuem ein hohes Bild der reinen Menschlichkeit aufzustellen, an dem das Gemüth des Volkes sich erlabe und frische Kraft sammle." Dieser unermüdliche Wahrheitsdrang muß indessen in Schikaneder während seiner ersten Bearbeitung des Zauberflötentextes wie ein Murmelthier geschlafen haben, weil ja damals sein Sarastro gar nicht der weise nach Wahrheit strebender Priester, sondern ein böser Zauberer gewesen. Dieser unermüdliche Wahrheitsdrang wurde erst durch den Zaubersagott auf der Leopoldstädter Bühne mitten in der Arbeit an der Zauberflöte in Schikaneder aufgeblasen.

„Mozart hat in der Rachearie der Königin der Nacht die über die gewöhnliche Menschenstimme hinausgehenden eigentlich

nur den Instrumenten angehörenden Töne keineswegs, wie man bisher glaubte, für seine Schwägerin, die in diesen höchsten Tonregionen zu Hause war, so geschrieben, sondern zu dem bestimmten Zweck, eine ungewöhnliche, wunderbare Klangempfindung zu erzeugen." „Hier gewährt eine über alles Maß gehende Höhe des Tones denselben Eindruck einer fremdartigen Idealität, wie Sarastro's unergründlich tiefe Baßtöne das über alles gewöhnliche Maß hinausgehende Vertrauen seiner Mitmenschen erzeugen." Zwei Stellen in dem Buche kommen vor, in welchen der Autor aus seinem philosophisch-ästhetischen Nebel heraus auf lichten Boden tritt, wo er die naheliegende Wahrheit sieht und richtig beschreibt. Diese zwei Stellen strafen aber auch seine allermeisten andern Anschauungen und Erklärungen Lügen.

Die erste lautet: „Man sieht, überall hier ist Sinn und Bedeutung, selbst im Ungewöhnlichen, im Extremen. Aber doch war es Mozart mehr um etwas Anderes zu thun, als um diese überall waltenden Sinne. Er fühlte sich nicht als Prophet, er fühlte sich zunächst nur als Musiker. Er gestaltete seine Gebilde nach den Regeln der musikalischen Kunst, und trachtete nur, ihnen die möglichste Vollendung, möglichste Schönheit zu geben. Er reflectirte nicht, wie wir nun hinterher thun. Sondern wenn ihm der Stoff, den ihm Schikaneder vorlegte, unter der Hand begann überaus sinnvoll zu werden, wenn er in dem oftmals fast kindischen Texte nur eine kindliche Art erblickte, die mit aller Hülflosigkeit der Unschuld aussprach, was sie bewegte, so war dieses reine Empfinden, das dadurch auch in ihm erweckt wurde, nur die unbewußt treibende Kraft, die der Thätigkeit seiner künstlerischen Phantasie die Wärme des Lebens gab. Und wenn er nun gar, was die Textmacher noch weniger erwartet hatten, auch mit den ernsteren Dingen, die sie aus rein äußerlichen Interessen in den Stoff ungeschickt genug verwoben hatten, wirklichen Ernst machte, wie er es mit jenen kindlichen Spielereien naiver Menschen gethan hatte, so geschah dies auch nicht entfernt mit der Absicht, als ein Lehrer und Prophet der

Menschheit aufzutreten, sondern auch dieser Ernst der religiösen Empfindung floß ihm als die natürliche Folge der innern Bewegung seines Herzens, das eben an den Sinn dieser ernsteren Dinge innig glaubte, in die musikalisch gestaltende Feder, und gab diesen Gebilden, die er so recht mit Musik auszustatten gedachte, nun auch die höhere Weihe des religiösen Gefühls." So ist es aber überall. Mit jedem Texte, mit jeder Person, mit jeder Situation nahm es Mozart im Ernste, wie es jeder Componist thut, der künstlerisch nicht blos schön, sondern auch wahr zugleich darstellen will. Ob er als Mensch daran glaubt, ebenso im Leben fühlt, wie seine Personen in der Dichtung, bleibt sich gleich. Hat er die Empfindungen Sarastro's getheilt, deshalb ist die musikalische Schilderung dieser Figur nicht um ein Haar besser geworden. An den Feuer- und Wassergang Tamino's und Pamina's hat er nicht geglaubt, die Wuth- und Rachegefühle hat er im Leben niemals empfunden, aber beide Erscheinungen hat er mit derselben Schönheit und Wahrheit musikalisch gemalt, und so alle Personen und deren Gefühle in allen seinen Opern.

Die zweite Stelle lautet: „Des Dichters Dichten ist nicht auch sein Leben." Und doch hat Herr Nohl so oft vor und nach dieser Stelle Mozarts Musik aus seinem Leben erklärt!

Wer unsere Vorbetrachtungen über das Thema des Buchs im Sinn behalten hat, wird sich nun selbst ein Urtheil über des Autors ästhetische Anschauungen gebildet haben. Es ist leicht zu ersehen, daß Herr Nohl den Erscheinungen Gründe untergelegt, bezüglich angedichtet hat, die tiefsinnig klingen mögen, aber der Wirklichkeit nicht entsprechen, und wobei einem unwillkürlich die bekannte Phrase der politischen Journale einfällt: „Sicherem Vernehmen nach entbehrt jene Nachricht jeglicher Begründung "

Man wird ferner bemerkt haben, daß der Verfasser über die bewegenden Agentien oft selbst nicht im Klaren gewesen sein kann, indem es selten mit Bestimmtheit zu erkennen ist, ob eine Wirkung aus dem Texte, oder aus der Musik, oder aus beiden vereint hervorgehe, nicht weniger, ob die Wirkungen vom

Dichter oder vom Componisten, oder von beiden zugleich mit Absicht berechnet worden, oder ihnen selbst unbewußt nur das Werk des Zufalls oder Instincts gewesen seien. Die Erklärungen fließen meist in- und durcheinander. Und welcher Art sollen diese Wirkungen nach des Autors Versicherungen auf den Menschengeist gewesen und vermuthlich noch sein, freilich auch den allermeisten Individuen ganz unbewußt! Wenn die Mozart'schen Opern das alles wirklich gethan haben, so sind sie freilich wunderbar mächtige Wesen, und der simple Musiker, der bislang nur hohes ästhetisches Vergnügen aus ihnen schöpfte, muß sich tief beschämt fühlen, was er alles daran und vor allem an der Zauberflöte übersehen und überhört hat. —

Schrieben solche Kunstkritiker nur für ihre eigene Kaste, so möchten sie sich gegenseitig aufbündeln, was ihnen beliebte, es hätte nichts zu sagen. Allein die jetzigen höhern Tonkünstler, fast alle Componisten namentlich, ignoriren die Literatur nicht mehr, wie die frühern Meister, und welchen Einfluß solche tiefästhetische Raisonnements gerade auf die begabtesten Tondichter unsrer Tage ausüben, ist in ihren Werken deutlich genug zu hören. Auf welche Abwege aber dadurch unsre schöne Kunst bereits gedrängt worden, liegt klar zu Tage.

Ist denn aber diese überideale Anschauungsweise der Aesthetiker wirklich erst neuerdings entstanden und in ihren Ursachen ergründet worden? O nein! Wenigstens zu Lichtenbergs Zeiten muß sie schon aufgetaucht sein. Das beweist die folgende Stelle in seinen vermischten Schriften: „Es gibt nicht leicht — sagt er — eine größere Schwachheit, als die großen oder wenigstens glänzenden Thaten mancher Menschen aus gewissen Engels-Anlagen und einer Größe der Seele zu erklären. Es mag wohl einmal unter Tausenden wahr sein; wer aber den Menschen etwas studirt hat, wird die Ursachen solcher Thaten gemeiniglich ganz in der Nähe finden. Es heißt schriftstellerisch vornehm thun, wenn man alles so tief sucht."

4.

# Tonmalerei.

Ueber die Frage, ob die Musik äußere sinnliche Erscheinungen malen könne und dürfe, wird bekanntlich von den Aesthetikern und Kunstphilosophen schon lange für und wider gestritten. Die besten praktischen Tondichter haben gemalt und malen fort, ohne sich an jenen Streit zu kehren. Das Publicum glaubt wohl im Ganzen auch mehr an die Thaten der Künstler als an die Redereien der Kritiker. Aber dem Geschrei über erlaubt und nicht erlaubt kann es doch nicht ganz entgehen, und so mag bei vielen Musikliebhabern eine oder die andere Phrase haften bleiben, die ihnen bei malenden Stellen unbequem wird, und sie besorgt macht für ihren Geschmack und ihr Musikverständniß. Schriften, wie der „Maigruß an die Kunstphilosophen“ von A. B. Marx, worin dieser Musiker und Theoretiker jene Herren auf sehr pikante, humoristische Weise abtrumpft, sind dem großen Publicum schwerlich bekannt. Wünschenswerth bleibt es aber immer, dem Kunstliebhaber einen durch Controversen schwankend gemachten Begriff in seiner Natürlichkeit und Vernünftigkeit wieder herzustellen, und dem Urtheil dadurch Beruhigung und Sicherheit zu verschaffen. Dazu scheint uns ein Aufsatz geeignet, den Eduard Krüger in Nummer 22 der deutschen Musikzeitung (31. Mai 1862) über „Israel in Egypten“ veröffentlicht hat. Er kommt darin auch auf die Tonmalerei zu reden und stellt einige Ansichten darüber auf, bei welchen man sich unserer Meinung nach vollkommen beruhigen kann. Wir ziehen die hauptsächlichsten davon hier aus.

„Wunderlich nehmen sich so manche noch immer landläufige Urtheile aus, die dem Tonkünstler etwaige Malerei zum Vorwurf machen: Schilderungen wie die des Hagels, der Fliegen, Mücken, Heuschrecken und Blattern, ja gar des Ekels am blutströmenden Wasser .... der geläuterte Geschmack eines gebildeten Publicums der Neuzeit müsse dergleichen geschmacklos finden und

nicht Wohlgefallen erheucheln 2c. — Es scheint, daß hier eine Katachresis obwaltet, ein mißbräuchlich verwendeter tropischer Ausdruck, indem jene Symbolisirung für baare Münze genommen wurde und daraus allerlei Vorurtheil und Aberglaube hervorgegangen ist, dergleichen dem gebildeten Aufklärer nicht widerfahren sollte. Ist denn jemals „Malerei, Schilderung, Beschreibung“ in der Tonwelt so vorhanden wie in der Plastik und Poesie? Hat man je eine rothgefärbte Melodie gesehen? Steht denn wirklich ein Kerl in Fleisch und Bein da, wo die Melodie Fleisch und Bein besingt? Hat der Musikant seine „Befugnisse überschritten“ und den Ton zum Pinsel gemacht? Nein, der Ton ist kein Pinsel, und so kann ihn jener Vorwurf nicht treffen.

„Bildet nun der Ton ein Flöten, Pfeifen, Heulen, Brausen und Rauschen der Natur mit s e i n e n Mitteln nach, wohin kein Schweinepinsel reicht, was ist da des Vorwurfs? Unwürdig und lächerlich ist freilich die Nachahmung, welche am Grobsinnlichen haftet und deshalb im Geist keinen Widerhall und Gegenbild entzündet — so verkehrte Nachahmung aber gibt es in jeder Kunst, auch außer der Musik. Die rechten Tonmeister dagegen haben allezeit ihre Tonmalereien geistig verstanden, das heißt: das Werden und Wirken der Erscheinung in die empfindende Seele einzupflanzen, seelhaft zu machen gesucht; also wo es etwa des Frosches bedarf, die überraschenden widerlichen Sprünge in ihrer menschlichen Auffassung vorgestellt; und wo der Hagel musicirt wird, da fallen nicht etwa die Hagelkörner faustdick, aber das Prasseln und die Angst der Fliehenden stellt sich dar. Und so fort in hundert Gestalten: wellende Tonformen gemahnen an Wasserwogen, schweifend gezogenes Heulen großer Intervallen mit zuckenden Stößen dazwischen können Sturm und Gewitter innerlich malen; helle und dunkle, hohe und tiefe, breitglänzende und dumpfhohle Töne sind Gleichnisse von Licht und Finsterniß 2c.“

„Die Sache also ist nicht zu leugnen und verleugnen, mag auch die Weise verschieden ausfallen nach Zeiten und Künstlern, M o z a r t s Malerei ist äußerst fein, aber deutlich und ihm selber

wohl bewußt, wie die bekannte Stelle in der zweiten Zerlinen-Arie (Don Juan Nr. 18, Takt 53: senti lo battere — fühlst du wie's klopfet hier) beweist, deren Horntöne der Meister selbst in einem Briefe als Herzklopfen bezeichnet; ähnlich in der ersten Arie des Belmonte." — Diese Stelle schalten wir aus dem Mozart'schen Briefe an seinen Vater hier ein. „Nun die Arie von Belmonte in A-dur: O wie ängstlich, o wie feurig u. s. w. Wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violine in Octaven — dies ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist."

„Haydns Art ist leichter, spielender, zuweilen auch derb, man möchte sagen sinnlich, z. B. in dem Gesumme der Mücken im Schlußchor des Frühlings; doch in denselben Jahreszeiten auch mit hohem Ernst edle Gestalten wirkend, wie in dem trefflichen Gewitter und holden Sommerabend; ferner in der Schöpfung; die Darstellung der kühnen gewaltigen Thiere, der Aufgang des ersten Lichtes im reinstrahlenden C—Dreiklang."

„Aber freilich, — es ist das Innerlich-Malen, worauf es ankommt; das nicht nur Zeichnende, sondern Gleichnißhafte ist das Eigenthum der Tonwelt, wie schon Aristoteles schön nachweist, indem er die Unterscheidung aufstellt: „Die Künste der Sichtbarkeit geben Merkmale, Zeichen des Empfundenen, die der Hörbarkeit Gleichnisse."

Gewundert haben wir uns über zwei Stellen in diesem Aufsatze. In der ersten sagt der Verfasser, daß der Verstand nicht alles in dem Tonwerke erklären könne, wenn es auch mit dem Wort verbunden sei, und fährt dann fort: „In weit größerem Maße gilt dies von den wortlosen Instrumentalsätzen, deren herrlichste immer dicht ans Wort heran schweben und es doch nie erreichen, wie närrisch sich auch die Eg-

mont- und Coriolan-Commentatoren darum abmühen."

Vorher hat Dr. Krüger zugegeben, daß Mozart sich seiner Malerei selber deutlich bewußt gewesen sei, und die von uns mitgetheilte Stelle Mozarts bestätigt das.

Wenn nun aber ein Componist etwas Bestimmtes mit Bewußtsein malen will, so sollen doch wohl Andere das Gemalte auch erkennen? Braucht man etwa Mozarts briefliche Erklärung jener Arie, um ihren Inhalt zu verstehen? — Die zweite Stelle des Verfassers lautet: „Den unbegreiflichen Gehalt aber fühlen und ahnen wir und wagen ihn dem Begriff zu nähern durch Beschreibung der Wirkung, die sich im Augenblick und in der Dauer bewährt." Nun, dadurch entsteht ja eben beim Kenner der Musik die Erkenntniß dessen, was der Tonkünstler in sein Werk geprägt hat; und das läßt sich dann auch in Worte fassen. Daß Beethoven sich selber deutlich bewußt gewesen, welche Vorgänge und Gemüthszustände er in seiner Egmont- und Coriolan-Ouverture hat malen wollen, wird man nicht bestreiten. Die Commentatoren dieser beiden Ouverturen, Richard Wagner u. A., haben sich daher keineswegs närrisch abgemüht, sondern wirklich herausempfunden und mit Worten ausgesprochen, was Beethoven hineingeprägt hat.

---

5.

# Heinrich Marschner,

Königl. hannoverscher Hofkapellmeister, wurde am 16. Aug. 1796 zu Zittau in der sächsischen Oberlausitz geboren. Von seinem sechsten Jahre an schon erhielt er Unterricht im Klavierspiel. Auffallende Fortschritte darin offenbarten bald das bedeutende musikalische Talent des Knaben. Auch mit einer angenehmen Stimme begabt, wirkte er schon in seinem neunten Jahre in den Kirchen und Concerten seiner Vaterstadt als Chor-. bald auch als Solo-

sänger mit und erwarb sich dadurch vornehmlich die Gunst des Organisten Bergt aus Bautzen, welcher mehrere seiner vortrefflichen Oratorien in Zittau zur Aufführung brachte. Auf Bergt's Veranlassung kam der Knabe auf das Gymnasium nach Bautzen, ohne jedoch, wie er gehofft, den Unterricht des berühmten Organisten zu genießen, da dieser das Erlernen des Lateinischen und Griechischen für nöthiger erklärte als das Treiben des Generalbasses und Contrapunktes. So kehrte Marschner zwar als ein gut geschulter Tertianer, aber nicht weiter geförderter Musiker nach Zittau zurück, um in der dortigen Schule seine Gymnasialbildung fortzusetzen. Inzwischen meldete sich in ihm aufs dringendste der musikalische Schaffenstrieb, und ohne die geringste theoretische Kenntniß wurden neben den Schulstudien Lieder, Motetten, Balladen, Rondos, Sonaten und sogar einige Ballete, letztere für die kleine Butenop'sche Tänzergesellschaft, fabrizirt. Das erste dieser Ballete „Die stolze Bäuerin“, hätte dem jugendlichen Componisten beinahe das Leben gekostet. Unsicher und ängstlich über den Erfolg seiner ohne Erfahrung und theoretische Kenntniß hingeschriebenen Partitur, hatte er sich vor Beginn der Probe auf dem Schnürboden des Theaters versteckt. Man kann denken, in welcher Aufregung Marschner der Dinge harrte, die da erklingen sollten. Aber schon in der Ouverture entsteht eine Pause, und ein grober Hornist schreit dem Dirigenten zu: „Das muß ein Esel gemacht haben, das kann ja gar kein Mensch auf dem Horne blasen.“ Vor Schreck und Scham sinkt der arme Componist ohnmächtig zusammen, erreicht spät das mütterliche Haus und verfällt in ein Nervenfieber, aus dem er erst nach sieben Wochen zu neuem Leben ersteht. Die Stelle für das Horn war aber, wie sich später erwies, nicht eigentlich falsch, sondern nur eine Octave zu niedrig notirt. Marschner hatte nun wohl erkannt, was ihm fehlte, suchte es sich durch das fleißige Studium aller ihm zugänglichen Partituren zu erwerben und bei neuen Versuchen das Erworbene zu benutzen. Leider war nach überstandener Krankheit seine schöne Sopranstimme und damit auch manches nothwendige Einkommen verloren. Doch entschwand ihm der Muth nicht. Mit guten Kennt-

nissen und einem kleinen Kapital versehen, bezog er 1816 die Universität Leipzig, um Jura zu studiren.

Bald erregte der talentvolle musikalische Student Aufmerksamkeit und Theilnahme bei den dortigen Musikfreunden; es wurde ihm zugeredet, sich der Musik ausschließlich zu widmen. Doch mißtraute er den verlockenden Stimmen geraume Zeit, bis ihm endlich Schicht's gewichtiger Rath und dessen Erbieten, ihm unentgeltlich gründlichen Unterricht zu ertheilen, zum entschiedenen Uebertritt in die neue Bahn brachte. Von nun an widmete sich Marschner mit dem regsten Fleiß dem Studium der Musik und Composition. Kleinere Gesang- und Claviercompositionen wurden bald gedruckt und halfen ihm zur eigenen Subsistenz wie zur Unterstützung seiner geliebten Mutter. Seine Hauptneigung trieb ihn zur Operncomposition. Aber nun trat wie bei allen beginnenden Componisten die Schwierigkeit hervor, einen Operntext zu bekommen. Nach vielen vergeblichen Bemühungen um einen solchen, componirte Marschner den Text zu Titus, woraus später wenigstens ein Terzett seine Begabung zur dramatischen Musik documentirte.

Im Jahre 1817 unternahm Marschner eine Reise nach Karlsbad, wo er durch die Vermittlung des Grafen Thaddé v. Amadée, der ihm viel Freundschaft bewies, nicht nur ein einträgliches Concert gab, sondern zum Herbst auch eine Einladung nach Wien erhielt. Dort besuchte Marschner auch Beethoven und zeigte ihm einige Compositionsmanuscripte. Er fand aber bei dem abgeschlossenen und schroffen Meister wenig Aufmunterung, sodaß der junge Componist, äußerst niedergeschlagen und an seinem Talente zweifelnd, zu seinen Brotstudien nach Leipzig zurückkehren wollte. Auf Zureden des Grafen blieb er jedoch, und durch diesen und Professor Klein bei Beethoven wieder eingeführt, zeigte sich dieser nun wohlwollender gegen den schüchternen Künstler. Nach kleineren Ausflügen und mehrfachen Compositionsversuchen erhielt Marschner von Dr. Hornbostel in Wien einen Text: „Heinrich IV. und Aubigné". Marschner schickte die Partitur an K. M. v. Weber nach Dresden, wo sie 1819 mehrmals aufgeführt wurde und Beifall gewann. Eine

andere Oper, „Saidar“, kam in Preßburg zweimal zur Aufführung, fand aber keine Theilnahme.

Zwei Jahre später ging Marschner nach Dresden, wo ihn K. M. v. Weber sehr freundlich aufnahm. Er schrieb dort Ouvertüre und Entreacte zu Kleist's „Prinz von Homburg“ und die Gesänge zu Kind's „Schön' Ella“. Die darauf componirte Musik zu dem Schauspiel „Ali Baba“, von Th. Hell fiel durch.

Im Jahre 1823 wurde Marschner als königl. Musikdirector in Dresden angestellt. Seine vielen Geschäfte als Dirigent ließen ihm wenig Muße zur Composition, doch arbeitete er eine Oper „Lucretia“ und eine kleine Operette „Der Holzdieb“ aus. 1826 verheirathete er sich mit der geschätzten Sängerin Marianne Wohlbrück. Und wie diese Verbindung sein häusliches Glück schuf, wurde sie auch der Anlaß, daß sein dramatisches Compositionstalent sich glänzend entfalten konnte. Sein Schwager, der Schauspieler Wilhelm Wohlbrück, schrieb ihm den Text zum „Vampyr“. Um ungestörter an dem Werke arbeiten zu können, nahm Marschner seine Entlassung in Dresden, machte eine gewinnvolle Kunstreise mit seiner jungen Gattin, und nahm alsdann auf die Einladung des Hofraths Küstner seinen Aufenthalt in Leipzig, wo er die Partitur des „Vampyr“ vollendete. Am 6. März 1828 wurde die Oper in Leipzig mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt und machte ihren Weg dann schnell über alle deutschen und viele ausländische Bühnen. In London wurde sie sechzigmal gegeben. Im Jahre 1831 erhielt Marschner den Ruf als königl. hannoverischer Kapellmeister. Es folgten nun in längeren und kürzeren Zeiträumen die Opern: „Der Templer und die Jüdin“ — „Des Falkner's Braut“ — „Das Schloß am Aetna“ — „Hans Heiling“ — „Der Baebu“ — „Adolf von Nassau“ -- „Austin“. Reiche Ehren, Titel und Orden flossen ihm von vielen Seiten zu. Außer diesen zahlreichen Opern sprechen für seinen Fleiß und sein vielseitiges Talent noch eine große Zahl von Compositionen für Klavier, Gesang, ein- und mehrstimmige Lieder u. s. w., von denen viele Lieblinge der Nation geworden sind. 1854 verlor Marschner seine Gattin, doch verheirathete er sich später wieder mit der Sängerin Janda.

Vor einigen Jahren wurde er in Hannover pensionirt, wo auch am Abend des 14. Dec. v. J. ein Schlaganfall seinem thätigen Leben ein Ende machte.

Von Marschner's zahlreichen Opern haben sich nur drei auf den Bühnenrepertoirs bis in die neueste Zeit herein erhalten: „Der Vampyr" — „Der Templer und die Jüdin" und „Hans Heiling". Er theilt hierin das Los fast aller dramatischen Componisten, von deren Werken sich in der Regel immer nur einige wenige allgemeine und dauernde Theilnahme erwerben und erhalten. Bei den anderen scheint indessen die Schwäche der Texte die Hauptursache ihrer geringeren Verbreitung zu sein. Durch jene drei Opern aber hat er sich unbedingt einen Platz unter den besten dramatischen Componisten erworben. Echte musikalische Charakteristik seiner Personen, besonders der männlichen, seltener der weiblichen, farbenreiche, oft originelle Instrumentation, Klarheit und Sicherheit im Bau der musikalischen Formen, gleich warm und wahr empfundener und dargestellter Ausdruck aller Arten von Seelenstimmungen, Feuer, Energie und Schwung seiner musikalischen Gedanken, und die Hauptsache, schöne, fließende Melodie fast überall, dies sind die Vorzüge, die man Marschner im allgemeinen zugestehen muß. Dazu kommt noch ein besonderes Talent für das Komische und Humoristische, wovon Chöre und Lieder in seinen drei obengenannten Opern, sowie auch die komische Oper: „Des Falkners Braut" die ergötzlichsten Beispiele liefern. Bis zu welcher Höhe sein dramatisches Talent sich zu steigern vermochte, davon gibt ein Stück in seinem „Vampyr" das glänzendste Zeugniß: das große Recitativ nämlich im zweiten Acte, wo Lord Ruthven dem Aubry eine Schilderung des Wesens und Zustandes eines Vampyr gibt. Wir wüßten kein Recitativ zu nennen, welches das genannte an hinreißendem Ausdruck der rührendsten wie grausigsten Momente überträfe. Es wird für alle Zeiten als eines der allerbesten Muster recitativischer Behandlung einer dramatisch musikalischen Scene gelten.

Marschner's Opern haben eine Anziehungs- und Wirkungskraft, die nicht vom Zeitgeschmack geschwächt werden kann. Es

ist daher nicht wohl zu begreifen, warum seine Werke jetzt schon verhältnißmäßig so selten noch auf den Bühnen erscheinen und manche andere, wie seine letzte vieractige Oper „Austin", welche der Componist für seine gelungenste Opernschöpfung hält, außer Hannover noch auf keiner andern Bühne gegeben worden ist.

---

6.

## Ein Märtyrer der Tonkunst.

Mit dem Wort „Märtyrer" treibt Niemand so viel Mißbrauch als die Künstler. Der Narren, namentlich unter den Tonkünstlern, die sich für Märtyrer halten, gibt es gerade so viele, als Componisten, die mit ihren Werken keine Erfolge erringen, entweder, weil sie ohne eigene Erfindungskraft nur die Gedanken großer Vorgänger in mattem Abklatsch zu reproduciren vermögen, oder weil sie absolut neu sein wollen, dies aber nur durch Verkennung und Mißhandlung der ewigen Kunstgesetze hervorzuzwingen vermögen. Allein auch wirkliche, unschuldige Märtyrer erscheinen zuweilen, wie in allen Gebieten menschlicher Thätigkeiten, so auch in dem der Tonkunst; Geister, die mit genial prophetischem Blick eine herannahende neue Kunstepoche voraussehen, mit begeisterter Kühnheit verkünden, was für ihre Zeitgenossen noch in tiefem Dunkel liegt, dafür aber bei diesen noch keinen Glauben finden, und als fanatische Visionäre mit Hohn und Spott zurückgewiesen werden. Ein solcher wirklicher Märtyrer im Reiche der schaffenden Tonkunst war und ist zum Theil noch bis heute der französische Tondichter Hector Berlioz. Sein Name wird keinem Leser der Europa unbekannt sein; von seinem wahren Wesen und Wirken haben aber wohl nur wenige ein klares Bild. Führen doch die Journale nun beinahe schon einen dreißigjährigen Krieg für und wider ihn, was zum wenigsten beweist, daß der kühne

Franzose mächtige Interessen in der musikalischen Welt aufgewühlt haben muß. Ein Versuch, das ungewöhnliche Künstlerphänomen möglichst unbefangen zu betrachten und in seiner wahren Natur darzustellen, wird unseren Lesern hoffentlich keine Langeweile verursachen. Ueber den Anlaß dazu weiter unten.

Im Süden Frankreichs, zu Côte St. André, einem Städtchen im Departement der Isère, ward Hector Berlioz am 11. December 1803 geboren. Beim Anhören einiger Haydn'schen Quartette, deren Ausführung er als Knabe beiwohnte, empfand er ein solches Entzücken, daß die Bestimmung seines Lebens ihm sogleich klar und entschieden vor die Seele trat. Allein sein Vater war Arzt; der Sohn sollte studiren und beileibe kein Musikant werden. Von diesem Augenblick an begann Hector ein Rennen mit schrecklichen Hindernissen nach dem Ziele seiner Kunst. Er wurde auf die Pariser Universität geschickt, um Jura oder Medicin zu studiren. Aber nur der Musik widmete er sich daselbst. Der Vater, erzürnt darüber, entzog dem ungehorsamen Sohne alle Unterstützung. Der Sohn darbte, aber ergab sich nicht. Da bequemte sich der Alte wenigstens, den abtrünnigen Studenten als Schüler in das Pariser Conservatorium eintreten zu lassen. Hier warf sich dieser mit glühendem Eifer auf die musikalischen Studien und absolvirte sie alle mit Glück. Nachdem er aber das Conservatorium verlassen, ging das Elend wieder los. Aller Subsistenzmittel beraubt, trat er, um nicht zu verhungern, bei einem kleinen Theater als Chorist ein und gab daneben Musikunterricht, ein kümmerlicher Erwerb in Paris für einen, der keine Protectoren und keinen berühmten Namen hat. Jahrelang mußte er diese kümmerliche Existenz ertragen, aber unablässig arbeitete er an seiner geistigen und künstlerischen Ausbildung weiter und componirte fort und fort, ohne die geringste Aussicht auf Erfolg, nur seinem innern glühenden Drange folgend.

Da endlich, im Jahre 1830, ging ihm ein Glücksstern auf. Als ehemaliger Zögling des Conservatoriums bewarb er sich um den ersten Preis in der Composition, gewann ihn

und erhielt in Folge davon das Stipendium zur Reise und weiteren Ausbildung in Italien. Nach mehrjährigem Aufenthalte daselbst zurückgekehrt, trat er in Paris mit seinen Werken hervor. Diese waren aber in einer dem leichtfertigen Pariser Geschmack so durchaus fremdartigen Weise gebildet, daß sie von dem Publicum und der Kritik sehr übel empfangen, von Einzelnen jedoch auch schon mit Begeisterung aufgenommen wurden. Wir erinnern uns, daß die damaligen Berichte, welche aus den französischen Blättern in die deutschen übergingen, von dem jungen, französischen Componisten wie von einem unerhörten neuentdeckten musikalischen Monstrum sprachen, das ohne Kenntnisse, Herz und Geist, ein scheußliches Tongeschöpf, eine „Vehmrichterouverture" in die Welt gesetzt habe. Ein deutscher Musikdirector von etwas ungläubiger und widerspruchsvoller Natur ließ das verfehmte Werk kommen und hielt eine Probe davon. Wir durften diesem kühnen Versuche beiwohnen. Die Musik fing an, schön, eigenthümlich, aber so ästhetisch gesetzvoll wie irgend ein gutes Tonwerk. Dann aber, je weiter hinein das Stück sich entfaltete, desto belebter wurden die Mienen der Musiker, denn melodische, rhythmische, harmonische und instrumentale Effecte immer neuerer, ungeahneter, überraschendster Art folgten auf einander in schwungvollster, glühendster Steigerung, und alle redeten eine so deutliche, verständliche das Herz im Tiefsten aufwühlende leidenschaftliche Sprache, wie wir sie in jener begeistert aufgeregten Stunde noch niemals vernommen zu haben glaubten. Einzelne Musiker waren während des Spiels leichenblaß geworden, anderen rannen Thränen über die Wangen, alle waren auf's tiefste ergriffen, entzückt. Dieselbe Wirkung machte die Ouverture auf das Publicum, als sie ihm bald nachher vorgeführt wurde. Gingen zu jener Zeit lauter Midasse in die Pariser Concerte? O nein! Auch die meisten dortigen Musiker erkannten den Riesengenius, der unter ihnen auferstanden war, und auch im Publicum gewann er sich gleich im Anfange einzelne enthusiastische Freunde und Verehrer. Im Ganzen aber waren und sind die Franzosen noch heute nicht fähig, die Ehre zu begreifen, welche ihnen der

Genius der Tonkunst dadurch angethan hat, daß er diesen außerordentlichen Geist in ihrem Lande hat erstehen lassen. In Deutschland, das er später mit seinen zahlreichen Werken durchzog, fand er eine bessere Aufnahme. Es stände in Frankreich wahrscheinlich heute noch viel schlimmer mit Berlioz, wenn ihm der Himmel nicht einen Succurs geschickt hätte. Der größte Virtuos, der bis dahin in der Welt erschienen war, mit der empfindsamsten Musikseele zugleich begnadet, Paganini, wurde von Berlioz's Symphonie „Romeo und Julie" so ergriffen und entzückt, daß er ihm einen begeisterten Lob- und Dankbrief schrieb, und eine Anweisung an seinen Banquier auf — 20,000 Francs einlegte. Von dieser Zeit an, und da auch vom Auslande her eine lebhaftere Theilnahme und Anerkennung herübertönte, fingen die Franzosen an sich zu schämen über die Vernachlässigung ihres berühmten Landsmannes, und sein Ansehen nahm auch in Frankreich zu. Es kamen nun auch die äußeren Auszeichnungen und Ehren. Seine Brust zieren mehrere Orden. Durch die Aufnahme in die französische Akademie ist er endlich den Sorgen um die materielle Existenz enthoben worden. Dennoch fühlt er in seinem Innern die Befriedigung des glücklichen Künstlers nicht, da man ihm jetzt zwar ein außerordentliches Talent zugesteht, zugleich aber bedauernd ihm vorwirft, daß er einen falschen Weg damit eingeschlagen. Und worin besteht dieser nach der Meinung seiner Gegner? In der Programmmusik. — Unter seinen musikalischen Schöpfungen nehmen die symphonischen Werke 1) Episode de la vie d'un artiste, 2) Harold en Italie, 3) Romeo et Juliette, 4) La damnation de Faust — die Hauptstelle ein.

In diesen, wie in allen seinen Instrumentalcompositionen, betrat Berlioz, unbefriedigt von den vagen Stimmungsräthseln, welche die allermeisten Instrumentalwerke den Hörern entgegentönen, entschieden das Gebiet der Programmmusik. Er ruft einen großen, bedeutenden Gegenstand vor seine Einbildungskraft, wie andere Künstler, Maler, dramatische Dichter 2c. es auch thun, und strebt, was jene mit Strichen und Farben, oder mit Worten thun — im Ganzen und Einzelnen möglichst ebenso

deutlich und verständlich mit Tönen auszudrücken. Erfunden hat bekanntlich Berlioz die Programmmusik nicht. Einzelne Versuche der Art haben lange vor ihm Kühnau, J. S. Bach u. A. schon gemacht, und Beethovens Pastoralsymphonie ist ganz nach demselben Princip gedacht und ausgeführt. Nur deutlicher, bestimmter und ausführlicher noch als alle Vorgänger macht Berlioz den Hörern seine Intentionen bekannt. Es interessirt unsere Leser vielleicht, wenn wir ihnen ein solches Programm — zu seiner phantastischen Symphonie: Episode aus dem Leben eines Künstlers — vorlegen.

## Programm.

### Erste Abtheilung.

Schwärmereien. — Leidenschaften.

Ein junger Musiker, in unklaren Empfindungen schwärmend, sieht plötzlich ein weibliches Wesen, welches alle Reize seines geträumten Ideales in sich vereinigt, und dessen Erscheinung ihn im Innersten ergreift. Durch ein seltsames Gedankenspiel kann er sich dasselbe nie vorstellen, ohne zugleich damit eine Melodie zu verbinden, welche der Leidenschaft sowohl, als der zarten Schüchternheit seiner Liebe zu entsprechen scheint.

Diese Melodie und das Bild der Geliebten begleiten ihn unaufhörlich, werden zu einer unzertrennlichen stetigen Vorstellung seiner Seele. Aus diesem Grunde erscheint die Melodie, sobald sie im ersten Allegro aufgetreten, in allen folgenden Sätzen der Symphonie wieder.

Jenen Uebergang von dunklen, unerklärlichen Empfindungen bis zur höchsten Leidenschaft der Liebe — Eifersucht, Wuth, rückkehrende Zärtlichkeit, Thränen, religiöse Beruhigung — zu schildern, ist der Gegenstand des ersten Satzes.

### Zweite Abtheilung.

Ein Ball.

Der Künstler sieht sich in die verschiedensten Lebensverhältnisse versetzt, jetzt — in den Wirbel eines rauschenden Festes,

dann wieder — versenkt in die stille Betrachtung einer schönen Natur. Aber in der Stadt, auf dem Lande — überall steht das geliebte Bild vor ihm, und erregt in seiner Seele Unruhe und Sehnsucht.

## Dritte Abtheilung.

### Scene auf dem Lande.

Er hört eines Abends zwei Hirten, sich gegenseitig antwortend, einen Kuhreigen blasen. Diese ländlichen Klänge, die ruhige Umgebung, das Säuseln der vom Winde sanftbewegten Bäume, Hoffnungen, die er seit kurzem fassen zu dürfen glaubt, alles vereint sich, um seiner Seele einen ungewohnten Frieden, seinen Gedanken eine heitere Färbung zu geben.

Er sieht sich allein .... bald denkt er es nicht mehr zu sein.... Aber wenn sie ihn täuschte!.... Dieses Schwanken zwischen Hoffnung und Furcht, zwischen höchstem Glück und düstern Ahnungen, ist der Gegenstand des Adagio. Zum Schluß wiederholt einer der Hirten seine Melodie; der andere antwortet nicht mehr .... ferner Donner .... Einsamkeit .... Stille ....

## Vierte Abtheilung.

### Marsch zur Richtstätte.

Der Künstler hat die Gewißheit erhalten, daß seine Liebe verschmäht wird. Er vergiftet sich mit Opium. Das Gift wirkt nicht tödtlich, sondern wirft ihn in einen Fieberschlaf mit grauenvollen Gesichten. Er tödtet im Traume seine Geliebte, wird verurtheilt und zum Richtplatz geführt. Ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet den Zug. Das Geräusch dumpfer Schritte folgt in Pausen den Ausbrüchen wilden Geschrei's. Gegen Ende des Marsches erscheinen die vier ersten Takte der Hauptmelodie noch einmal, wie ein letzter Liebeshauch — unterbrochen vom Todesstreich.

## Fünfte Abtheilung.

### Vision eines Hexensabbaths.

Der Träumende findet sich wieder unter einer abscheulichen Rotte von Schatten, Hexen, Ungestalten, die zu seinem Leichen-

begängniß versammelt sind. Seltsames Geräusch, Aechzen, schallendes Gelächter, entfernte Rufe, die von andern Seiten beantwortet werden. Der Liebesgedanke taucht wieder auf, aber er hat seinen zarten, edlen Charakter verloren, er ist herabgesunken zu einer gemeinen, wüsten Tanzmelodie. Jetzt erscheint sie bei der wilden Feier .... Tobende Freude bei ihrer Ankunft .... Sie nimmt Theil an der diabolischen Lust .... Todtengeläute .... Dies irae .... Hexentanz.

Um die Frage, ob ein solches Programm erlaubt oder nicht erlaubt sei, haben sich die musikalischen Journale viele Jahre aufs heftigste herumgezankt. Hoffentlich hat kein Leser der Europa das Unglück gehabt, von diesen unnützen Streitereien Notiz nehmen zu müssen. Der unzähligen langen Reden kurzer Sinn gegen diese Kunstart läuft auf zwei Hauptpunkte hinaus. Zuerst heißt es: Berlioz wolle Gegenstände schildern, die mit Tönen gar nicht zu schildern wären, Begebenheiten, äußere Naturerscheinungen und dergleichen. — Daß man die äußere Gestalt und die Gesichtszüge eines schönen Weibes z. B. mit Tönen nicht abmalen kann, weiß Berlioz wohl so gut wie seine Tadler! Er weiß aber außerdem, daß der Anblick eines schönen Weibes unter Umständen die tiefsten Gefühle wie die heftigsten Leidenschaften in dem Gemüthe entzünden kann. Gefühle und Leidenschaften aber drückt die Musik aus, und nichts anderes will Berlioz ausdrücken. Er hat das bestimmt und deutlich in seiner Vorbemerkung zu genannter Symphonie ausgesprochen: „Es ist die Absicht des Componisten, verschiedene Situationen aus dem Leben eines Künstlers zu schildern, insoweit dieselben zur musikalischen Darstellung ohne Worte sich eignen. Das nachstehende Programm, in welchem Idee und Inhalt des Tongemäldes vorausgeschickt wird, möge man wie den gesprochenen Dialog in einer Oper betrachten, der zu den Musikstücken überleiten und deren Charakter und Ausdruck motiviren soll.“ Hiermit fällt der erste Vorwurf gegen Berlioz und seine Programmmusik als völlig grundlos zusammen. Der zweite Einwurf lautet: Der Reiz der Instrumentalmusik bestehe eben in ihrer Unbestimmtheit, indem dabei jeder denken

und empfinden könne, was ihm beliebe und seiner gegenwärtigen Denk- und Gefühlslage angemessen und genehm sei. Die Fähigkeit also, Gedanken und Gefühle zu schildern, gibt man der Instrumentalmusik zu, nur soll der Componist nicht wissen welche, damit der Hörer sich selbst dergleichen nach Belieben bilden könne! Durch die Angabe, was das Tonbild bedeuten solle, werde dieses freie Belieben des Hörers gefesselt und sein Genuß dadurch gestört! Hiernach müßte der Reiz bei der Betrachtung eines Gemäldes, dessen Gegenstand wir aus der Zeichnung und den Farben nicht errathen können, verloren gehen, wenn der Maler den Gegenstand am Rahmen des Gemäldes mit Worten auf einem Zettel beigegeben hat! Lassen wir Denen, welche an einem ungelösten Räthsel mehr Genuß als an einem gelösten finden, ihr sonderbares Vergnügen. Der vernünftige Mensch wird überall lieber einsehen und begreifen, als nicht errathen und nicht verstehen. Und hat denn noch irgend ein verständiger Musikfreund Beethoven einen Vorwurf daraus gemacht, daß er den Inhalt seiner Pastoralsymphonie mit Worten angegeben? Und woher kommen denn die vielen poetischen und prosaischen Erklärungen der meisten Beethoven'schen Instrumentalwerke von den besten Geistern, wenn nicht aus dem Verlangen und Drange nach speciellstem Verständniß seiner Intentionen?

Nicht das Programm an sich, nur ein der Musik unangemessenes oder musikalisch ungeschickt ausgeführtes Programm also wäre zu tadeln. Weder des einen noch des andern hat sich Berlioz jemals schuldig gemacht. Nur unverständige Gegner können das behaupten. Die Neigungen und Verständnißfähigkeiten der Kunstgenießenden sind sehr verschieden, und sehr verschieden müssen deshalb freilich die Urtheile über die Kunstwerke ausfallen. Von einem Lanner'schen oder Strauß'schen Tanze bis zu Beethovens 9. Symphonie, seinen letzten Quartetten und den Berlioz'schen Compositionen steigen die Tonschöpfungen aus dem Gebiet des Allgemeinverständlichen und Ansprechenden viele Stufen aufwärts in schwerverständlichere Regionen. Zu dem Genuß der ersteren gehören nur ein gesundes Ohr und ein

empfindsames Herz, zu dem Verständniß der letzteren werden außerdem noch Kenntnisse, umfassendere Musikbildung gefordert, und in dem Maße mehr, als die Tonwerke höhere Intentionen verfolgen.

Alle Eigenschaften aber gerade, die Berlioz in den Augen der wirklichen Musikkenner zu einem außerordentlichen Tonmeister stempeln, verhindern leider zur Zeit noch bei vielen gewöhnlicheren Musikfreunden seine volle Anerkennung. Diejenigen, welche ihre schwächliche Einbildungskraft nur mit heiteren lieblichen Bildern, ihr zärtliches Gemüth nur mit sanften Empfindungen gestreichelt haben wollen, die sich nur an milden Frühlings- und Sommertagen behaglich, bei wolkenbedecktem Himmel schon genirt fühlen, vor losbrausenden Wettern und Stürmen aber zurückschrecken, werden z. B. die vierte Abtheilung des vorstehenden Programms „Marsch zur Richtstätte" und die fünfte „Vision eines Hexensabbaths" für geradezu unmusikalische oder doch sehr widerwärtige Stoffe erklären. Dies möchten sie thun, wenn sie ihre individuelle Neigung und Ansicht damit kund geben wollten. Wenn sie aber Berlioz deshalb eines unkünstlerischen Treibens bezüchtigen, so müssen sie auch Shakespeare's Richard III., Goethe's halben Faust wenigstens und wie viele andere Kunstwerke düsteren und schrecklichen Inhalts noch als undichterische Stoffe verwerfen und diese Poeten ebenfalls eines unkünstlerischen Treibens beschuldigen.

Zugegeben, sagen Andere, daß auch solche Gegenstände, wie die angegebenen, zu musikalischen Schilderungen zulässig seien, so soll der Componist doch nicht so detaillirt alle einzelnen Züge des Gemäldes angeben, weil dadurch der Zuhörer zu einem immerwährenden Aufpassen und Vergleichen der Tonerscheinung mit dem Programm gezwungen und ihm dadurch der reine musikalische Genuß verkümmert werden muß. Sehr wahr für Alle, welchen das Vergleichen zwischen Stoff und Ausführung eines Kunstwerkes Mühe verursacht, besonders wahr für solche Musikhörer, denen das tiefere Verständniß der Tonsprache abgeht. Dem wahren Musikkenner ist das detaillirte Programm angenehm; denn ihm erleichtert es das Verständniß des Ton-

werkes und vervollständigt ihm damit dessen Genuß. Denn wie die Krankheitssymptome für den erfahrensten Arzt selten die Bestimmtheit erlangen werden, daß er aus jedem absolut nur eine Krankheit erkennen könnte, so ist auch die ausdruckvollste Tonphrase an sich von dem erfahrensten Musikkenner nicht mit absoluter Gewißheit als gerade nur diesem einen Gefühl adäquat zu erkennen möglich. Mit dem vorangegangenen oder gleichzeitig, wie in der Vocalmusik, gegebenen erklärenden Wort wird er aber augenblicklich, ohne die geringste Mühe empfinden, ob der Tondichter die angedeutete Gefühlsnuance getroffen oder verfehlt hat. Wir erfahren und beurtheilen dies ja bei jedem Liede, jeder Arie &c. im Augenblick, ohne die geringste Anstrengung dabei machen zu müssen. Wer aber dies vermag, der weiß auch, daß Berlioz den musikalischen Ausdruck bis zu einem vor ihm in der Instrumentalmusik kaum hie und da einmal erreichten Grad von Wahrheit, Kraft und Deutlichkeit gesteigert hat.

Seine größte Eigenschaft ist die durchgängige Neuheit und Fremdartigkeit seiner musikalischen Gedanken. Man wird ihm in allen seinen Werken keine einzige Reminiscenz nachzuweisen vermögen, ebenso wenig aber eine wirklich unschöne, unmusikalische Phrase. Gerade aber die größte Eigenschaft aller originellen Geister, die Neuheit ihrer Ideen, hält ihre Anerkennung und Wirkung bei der großen Masse am längsten auf. Denn diese hängt an dem Ideenkreise, in dem sie aufgewachsen, den sie gewohnt, der ihr durch den langen Umgang und die Erinnerungen, die daran aus der goldenen Jugendzeit haften, lieb geworden ist. Das Fremdartige, Ungewohnte stößt die meisten Menschen im Anfang wenigstens ab, was nicht hindert, daß es ihnen später höchst angenehm werden kann, wenn sie durch längeren Umgang ebenfalls vertraut damit geworden sind. Daß es auch den Berlioz'schen Werken so ergehen wird, beweist der Umstand, daß manche derselben schon längst an Orten, wo sie öfters zu Gehör gekommen, ganz anders und viel besser aufgenommen und beurtheilt werden, als dies bei ihrem anfänglichen Auftreten der Fall gewesen.

Es ist nicht unsere Absicht, die musikalischen Werke unseres

Componisten ausführlich zu besprechen. Wir wollten nur einige Andeutungen über seine Compositionsweise geben, und wie sie betrachtet werden muß, wenn das Vorurtheil, das immer noch hie und da feindlich gegen seine gewaltigen Tonschöpfungen arbeitet, endlich ganz beseitigt werden und ihm sein Recht widerfahren soll. Der Anlaß zu dem gegenwärtigen Aufsatze liegt anderswo.

Berlioz ist nämlich nicht blos weitaus der größte französische Componist, er ist auch einer der ausgezeichnetsten französischen Schriftsteller. Es wird die deutschen Musikfreunde nicht gereuen, wenn sie davon Notiz nehmen, wozu ihnen jetzt Gelegenheit geboten ist, durch eine deutsche Ausgabe seiner Schriften*). Sie erscheinen in monatlichen Lieferungen, davon bereits drei vorliegen, zwei aus dem ersten, eine vom zweiten Bande. Als Schriftsteller ist Berlioz viel glücklicher gewesen, denn als Componist. Da sind seine Verdienste gleich allgemein anerkannt worden, und er steht namentlich als Kunstkritiker nicht allein bei seinen Landsleuten, sondern auch im Ausland in hohem Ansehen. Mannichfaltig und gründlich wissenschaftlich gebildet, beherrscht er die Sprache gleich den besten Geistern seiner Nation. Sie ist glänzend, poetisch, begeistert, ja steigert sich nicht selten zum wahren Pathos. Daß er in seiner Darstellung zuweilen etwas auf den Effect hinarbeitet, soll nicht geleugnet werden. Er ist in dieser Beziehung vielleicht der nächste Geistesverwandte von Victor Hugo. Ueberall aber, besonders wo Berlioz über Musik spricht, ist sein Urtheil scharf, bestimmt und auf die ewigen und ächten Grundsätze der Aesthetik basirt. Hier ein kleines Bruchstück: Einleitung zu der „kritischen Studie über die Symphonien von Beethoven."

„Vor sechsunddreißig bis siebenunddreißig Jahren machte man in Frankreich den ersten Versuch, Beethoven'sche Werke, die hier noch völlig unbekannt waren, in den „Concerts spiri-

*) Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. I. Band. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. II. Band. Orchester-Abende, musikalische Novellen und Genrebilder. Leipzig. Verlag von Gustav Heinze. 1863.

tuels“ der großen Oper einzuführen. Heutzutage ist es fast unglaublich, welche Mißbilligung damals diese bewundernswerthe Musik vom größten Theil der Künstler fast allgemein erfahren mußte. Man nannte sie bizarr, verworren, ohne Zusammenhang, von harten Modulationen und schroffen Harmonien starrend; man klagte über gänzlichen Mangel an Melodie; man erklärte ihren Ausdruck für übertrieben, fand sie zu lärmend und von schauderhafter Schwierigkeit.“ (Dies sind genau die Vorwürfe, die man zu jener Zeit den Beethoven'schen Werken in Frankreich, zum Theil auch in Deutschland machte, und es sind auch genau die Vorwürfe, die man Berlioz früher und hie und da auch jetzt noch macht.)

„Um den lächerlichen Anforderungen jener Leute „von Geschmack“ zu genügen, welche damals die königliche musikalische Akademie beherrschten, sah sich Habeneck gezwungen, in den nämlichen Symphonien, die er später im Conservatorium einführte und alljährlich mit so großer Sorgfalt zur Aufführung brachte, Striche zu machen, wie man sie kaum in einer Balletmusik von Gallenberg, oder in einer Oper von Gaveaux sich erlauben würde. Ohne diese „Verbesserungen“ hätte Beethoven aber nicht der Ehre theilhaftig werden können, zwischen einem Fagott-Solo und einem Flöten-Concert auf dem Programm der „Concerts spirituels“ zu erscheinen. — Als Kreutzer zum erstenmale die durch Rothstift „ausgezeichneten“ Stellen hörte, lief er davon, hielt sich die Ohren zu und mußte seinen ganzen Muth zusammennehmen, um sich entschließen zu können, in den nächsten Proben das, was von der D-dur-Symphonie noch übrig war, mit anzuhören. Vergessen wir aber dabei nicht, daß diese Kreutzer'sche Ansicht über Beethoven zu jener Zeit die des $^{99}/_{100}$ Theils der Musiker von Paris war, und daß ohne die unermüdlichen Anstrengungen der verschwindend kleinen Fraction, welche die entgegengesetzte Meinung unerschütterlich aufrecht erhielt, der größte Componist der Neuzeit uns vielleicht heute noch kaum bekannt sein würde.

„Das Ereigniß der Aufführung Beethoven'scher Fragmente im Opernhaus war trotzdem von großer Wichtigkeit. Wir dür-

fen annehmen, daß ohne sie höchst wahrscheinlich die Concertgesellschaft des Conservatoriums nicht ins Leben getreten wäre. Jener kleinen Anzahl intelligenter Männer und dem Publicum muß man die Ehre der Gründung dieses schönen Concertinstituts zuerkennen. Das Publicum — das wahre Publicum nämlich, das keiner Partei angehört — urtheilt glücklicherweise nur nach dem Gefühl und keineswegs nach engherzigen Ansichten oder lächerlichen Theorien, die es über die Kunst sich gebildet hat. Dieses wahre Publicum — das sich freilich oft genug wider Willen irrt, da es ihm häufig passirt, daß es seine eigenen Aussprüche wieder umstößt — wurde sofort beim ersten Hören von mehr als einem der wunderbaren Vorzüge Beethovens überwältigt. Es fragte nicht danach, ob die und die Modulation zu der oder jener passe; ob gewisse Harmonien von den „Schulmeistern" anerkannt würden, und ob es erlaubt sei, gewisse Rhythmen anzuwenden, die man bis dahin noch nicht kannte. Es gewahrte nur, daß es von diesen Rhythmen, diesen Harmonien, diesen Modulationen — geschmückt durch edle, leidenschaftliche Melodie, umkleidet von einer mächtigen Instrumentation, — auf eine gewaltige und noch nie empfundene Weise erfaßt und hingerissen wurde. Bedurfte es mehr, um seinen Beifall hervorzurufen?

„Unser französisches Publicum gibt sich nur in seltenen Fällen jener warmen, lebendigen Begeisterung hin, welche die Musik zu erwecken vermag. Aber wenn es einmal wahrhaft ergriffen ist, dann kommt auch nichts seiner Anerkennung des Künstlers gleich, — sei er, wer er wolle — dem es diese geistige Erhebung zu danken hat. Gleich bei der ersten Aufführung wurde das berühmte A-moll-Allegretto aus der siebenten Symphonie — das man in die zweite eingeschoben hatte, um ihre letzten Sätze „möglich zu machen" — von den Zuhörern der „Concerts spirituels" nach seinem vollen Werthe gewürdigt. Das ganze Parterre verlangte stürmisch den Satz Da capo, und nunmehr errangen bei der zweiten Aufführung auch der erste Satz und das Scherzo der D-dur-Symphonie, denen man beim ersten Hören nur wenig Geschmack abgewinnen

konnte, einen fast gleichen Erfolg. Das offenbare Interesse, welches das Publicum von jetzt an für Beethoven zu nehmen begann, verdoppelte die Anstrengungen seiner Vertreter, und zwang den größeren Theil seiner Gegner, wenn auch nicht zum Schweigen, doch zur Unthätigkeit. Dank diesem Dämmerschein, der den Hellsehenden die Richtung offenbarte, in welcher die Sonne aufgehen mußte: der gesunde Kern wuchs mehr und mehr, und man gelangte endlich — fast ausschließlich Beethovens wegen — dahin, das herrliche Institut der Conservatoriums-concerte zu gründen, das in der Welt kaum seines Gleichen hat."

Wir haben dieses kleine Bruchstück aus den Berlioz'schen Schriften nicht als einen Beleg zu der glänzenden und geistreichen Darstellungsgabe unseres Autors ausgewählt. Es ist in dieser Beziehung relativ vielleicht eines der geringsten. Aber es ist merkwürdig und fast rührend deshalb, weil es den geheimen Stachel verräth, den die kalte und feindselige Aufnahme seiner Werke in seine Seele geworfen, und weil es zugleich seine geheime Hoffnung auf eine allgemeine günstige Anerkennung seiner Schöpfungen in der Zukunft ausspricht. Denn wahrlich, wenn irgend einer auf die gerechtere Würdigung der Nachkommen zu hoffen das Recht hat, so ist es Berlioz. Sein bestes Werk, das er der Welt vorführte, wird sein Hingang aus diesem Leben sein. Dann werden der Neid und das Vorurtheil zugleich mit ihm begraben. Sterben muß er, um aufzuleben als einer der Unsterblichen. Dann beginnt seine Heiligsprechung als musikalischer Märtyrer, der für seine Kunst gelebt, gelitten und gestorben.

7.

# Ein Wort zur Schiller-Stiftung.

Die Verhandlungen der Schiller-Stiftung in Weimar haben gezeigt, daß es mancherlei Mängel in den Statuten zu beseitigen galt, auf welche die gemachten Erfahrungen des Directoriums selbst sowie die Presse hingewiesen hatten. Wir sehen ab von dem, was dort beschlossen worden, bemerken aber mit erneuter Verwunderung, daß auch diesmal wieder ein Punkt nicht zur Sprache gekommen, der jedenfalls von mehr Bedeutung ist als die Frage, ob der Vorort der Schiller-Stiftung bleiben oder wechseln soll.

Die Schiller-Stiftung will Dichter und Schriftsteller unterstützen, die sich durch ihre Werke als Talente bereits ausgewiesen haben, aber sich ohne ihre Schuld in bedrängten Verhältnissen befinden und infolge davon in ihrem freien Schaffen behindert werden. Es ist dagegen eingehalten worden, daß wirkliche Talente in unserer Zeit, Krankheit ausgenommen, keiner solchen Unterstützung bedürften, weil die jetzigen Honorare genügen, um Denjenigen, welche sich einer geregelten Lebensweise befleißigen, eine sichere Existenz zu gewähren, lüderlichen Individuen hingegen keine Unterstützung gebühre, ihnen auch nichts helfe, da sie dadurch in der Regel eher in ihrem leichtsinnigen Leben bestärkt als davon zurückgeführt würden. Dieser Einwurf scheint nicht ganz unbegründet zu sein, da es Thatsache ist, daß die Schiller-Stiftung reichere Mittel besitzt als sie bisjetzt der Unterstützung Bedürftige und Würdige dazu hat auffinden können und deshalb schon eine weitere Verwendung der Gelder unter dem Namen „Belohnung schriftstellerischer Verdienste“ creirt hat. Ehe man aber zu solchen Belohnungen geschritten, hätte man doch erst untersuchen sollen, ob innerhalb des Begriffes „Unterstützung“ keine Anlässe mehr aufzufinden wären. Uns dünkt, sie lägen nahe genug.

Es ist im ganzen nicht abzustreiten, daß wahre Talente, die sich durchgerungen, in unserer Zeit keiner Unterstützung be-

dürfen. Aber das Durchringen, das Bekanntwerden und sich Anerkennung verschaffen ist das jedem Talent überhaupt nur garantirt oder doch wenigstens leicht und schnell erreichbar gemacht?

Was ist die allererste Bedingung des Dichters oder Schriftstellers, um sich der Welt bekannt machen zu können? Daß seine Werke gedruckt werden. Und die allernöthigste zweite? Daß ihm seine Arbeit Honorar einbringe.

Wie steht es nun mit diesen zwei Bedingungen in der literarischen Welt? Wer zählt die von den Verlegern zurückgewiesenen Manuscripte beginnender Autoren! Es mögen schwache Producte genug darunter sein, sicher aber ist, daß sich darunter auch sehr werthvolle befinden, ja die Erfahrung hat gelehrt, daß gerade besonders geniale Schöpfungen noch unberühmter Autoren diesem Schicksale unterlegen sind. Goethe konnte zu seinem „Götz von Berlichingen“ bekanntlich keinen Verleger finden, mußte das Werk auf eigene Kosten drucken lassen und hatte an den Schulden, die er dazu gemacht, mehrere Jahre zu zahlen. Was wäre aus dieser Dichtung geworden, wenn Goethe nicht aus einem wohlhabenden Hause gewesen; ja, wer kann sagen, was aus Goethe, als armer Teufel geboren, geworden wäre?

Erkennt aber ein Verleger auch einmal ein gutes Talent in dem Erstlingsmanuscript und läßt sich herbei, es zu drucken, was weiter? „Ich will Ihr Werk wol drucken“, heißt es dann gewöhnlich, „ein Honorar dafür kann ich jedoch nicht gewähren. Ihr Name ist noch unbekannt; ich kann im besten Fall kaum hoffen, auf meine Kosten zu kommen“ u. s. w. Poesien nun vollends! Nimmt der Verleger ein Bändchen an, so ist dabei nicht nur von Honorar keine Rede, der junge Autor muß auch oft noch die Kosten des Drucks 2c. bezahlen, wenn er die Mittel dazu hat oder auftreiben kann!

Ist den Buchhändlern ein Vorwurf deshalb zu machen? Keinesweges! Die Lesewelt greift nach berühmten Namen, berühmte Namen erhalten bedeutende Honorare, und auch Werke berühmter Autoren bleiben zuweilen liegen, — bringen dem Verleger Verlust statt Gewinn.

Was ist die Folge abgewiesener Werke? Das wahre Talent, gerade dieses am ehesten, wird zweifelhaft an seinen Fähigkeiten, es hört auf zu schaffen, oder verliert die Zuversicht, seine Kraft wird gelähmt.

Was ist die Folge von Arbeiten, die ihm nichts einbringen? Er wirft sich der Journalistik in die Arme, er schreibt Artikelchen, er übersetzt, er übernimmt alle Arbeiten, die ihm seine Existenz sichern, er zersplittert seine Kräfte, und Der, welcher unter günstigeren Umständen, seiner ursprünglichen Anlage und Neigung folgend, in seinem ihm von der Natur speciell angewiesenen Fache wahrscheinlich recht Bedeutendes geleistet hätte, wird und bleibt ein Tagesschriftsteller um's liebe Brot.

Wenn kein in der Literatur Erfahrener diese traurige Thatsache wegleugnen kann, da sie sich in vielfältigen Beispielen gezeigt hat und immer fort zeigt, so möchte der folgende Antrag an die Schiller-Stiftung wol einige Berechtigung haben.

Sie nehme die Erstlingswerke talentvoller Dichter und Schriftsteller unter ihren Schutz. Sie bringe die Manuscripte derselben zum Druck und honorire sie angemessen.

Dies wäre, sollten wir meinen, die erste ehrenvollste, folgenreichste und dem Sinn der Schiller-Stiftung entsprechendste Unterstützung literarischer Talente, die beste Verwendung der reichen Mittel, die dem Fonds nach den bisherigen Statuten übrig bleiben.

Wir hören wol die Einwendungen, die sich gegen diesen Vorschlag erheben lassen, wollen sie daher gleich selbst artikuliren und zu beseitigen suchen.

1) Soll die Schiller-Stiftung etwa eine eigene Verlagsbuchhandlung errichten, nach Art der Dessauer Basedow'schen Angedenkens, und durch die Einrichtung derselben und die dazu nöthigen Angestellten schon einen nicht unbeträchtlichen Theil der Gelder verausgaben?

Keineswegs. Sie übergibt das Manuscript, das sie der Veröffentlichung werth hält, einem renommirten Verleger unter den Bedingungen, unter welchen dieser bisher Anfängerwerke

angenommen hat, ohne Honorarforderung, und zahlt allein dieses Honorar an den Autor. Da dem Verleger noch immer das Risico bleibt, nicht auf seine verwendeten Kosten dabei zu kommen, so ist es billig, daß ihm auch ein wider Erwarten daraus erwachsender Vortheil zugute komme. Bei bedeutendem Absatz des Werkes und dadurch gewonnenem Profit könnte ein Theil davon durch Uebereinkommen an die Schiller-Stiftung zurückfallen oder dem glücklichen Autor noch nachträglich überliefert werden.

2) Angenommen die Ausführbarkeit dieses Vorschlags an sich, hat der Antragssteller an die weiten Folgen gedacht, an den ungeheuern Andrang von Manuscripten, die alle von der Schiller-Stiftung unter die Presse gebracht und honorirt werden wollten, da jeder, der ein erträgliches Verschen oder Novellchen u. s. w. zu fabriziren im Stande ist, sich für ein der Unterstützung würdiges Talent halten würde? Die Mitglieder des Comité könnten nur gleich ihr eigenes Schaffen ganz und gar aufgeben, denn sie würden nichts anderes mehr zu thun haben als — ununterbrochen Manuscripte zu lesen und zu beurtheilen.

Allein auch dieser Einwurf sieht gefährlicher aus als er sich bei näherer Prüfung herausstellt.

Die Einsendungen werden freilich aller Wahrscheinlichkeit nach in großer Anzahl und darunter sehr viele werthlose erscheinen. Allein die sie zu prüfen haben, sind keine Neulinge in der Literatur, sondern Männer von Erfahrung und sicherem Urtheil. Das talent- und werthlose Fabrikat offenbart sich gleich, eine, zwei Seiten gelesen, und sein Wesen ist erkannt. Dergleichen wahrscheinlich bei weitem die Mehrzahl bildendes Zeug ist mit einigen Minuten Lectüre abgethan. Ebenso leicht ist aber von dem Kenner auch das wahrhaft Werthvolle gleich zu erkennen, und die vollständige Lectüre und Prüfung desselben dann auch keine undankbare und vergebliche Arbeit. Was sich in beiden Beziehungen, Erkennung des Guten und Schlechten, schon von *einem* Kennerauge bewältigen läßt, zeigen die Redacteure gelesener Journale. Man frage irgend einen solchen, wie viel

Manuscripte ihm nur ein Jahr hindurch zufliegen, und man wird erfahren, daß sie alle durchzulesen eine reine Unmöglichkeit, aber auch glücklicherweise bei den meisten nicht nöthig sei, und oft nach einem kurzen Blick darauf in den Papierkorb wandern.

3) Und sind denn selbst die Kenner überall eines absolut richtigen Urtheils sicher? Herder verwarf Goethe's Götz v. Berlichingen, und Merkel schrieb an den Autor: „das Zeug taugt zwar nichts, aber laß es nur drucken!“

Hierauf ist zu antworten: allerdings sind auch bei den erfahrensten und von dem besten Willen beseelten Männern Selbsttäuschungen und Mißgriffe möglich. Sie werden aber doch wol unter die seltensten Fälle gehören, und ein total falsches Urtheil da kaum möglich sein, wo mehrere Kunstrichter ein Werk zu prüfen haben. Wer aber von irgendeiner menschlichen Einrichtung absolute Vollkommenheit verlangt, der mache sich daran, sie herzustellen. Wir glauben einen ausführbaren Vorschlag zu einer relativen Verbesserung der Schiller-Statuten gemacht zu haben; wenigstens wüßten wir nicht, wie ein Fonds, der zur Unterstützung und Belohnung bereits anerkannter Dichter und Schriftsteller zu reichlich vorhanden ist, mit seinem Ueberschuß besser zu verwenden wäre als zur Förderung solcher Talente, die sich Anerkennung zu verschaffen die inneren Gaben empfangen, aber aus Mangel äußerer günstiger Umstände nicht zur vollen Ausbildung derselben gelangen können.

8.

# Genoveva.

Oper von Robert Schumann.

Der Componist dieser Oper, Robert Schumann, wurde den 8. Juni 1810 in Zwickau geboren. Er zeigte von frühester Jugend an große Neigung zur Musik, spielte schon als Knabe fertig Klavier und componirte verschiedene Musikstücke ohne Kenntniß der Regeln, wie das bei lebhaften Talenten oft der Fall ist. Im achtzehnten Jahre bezog er die Universität zu Leipzig. Er sollte nach dem Wunsche seiner Mutter Jura studiren. Doch zog er die Musik vor und beschloß, sich ihr ganz zu widmen. 1829 ging Schumann nach Heidelberg, machte von da aus eine Vergnügungsreise durch die Schweiz und Italien und kehrte hierauf nach Leipzig zurück. Nun erst nahm er Unterricht in der Composition bei Heinrich Dorn. Bald darauf gab er seine ersten Klavierwerke heraus, die aber wenig Anklang fanden. Im Jahre 1834 gründete er im Verein mit Wieck und Louis Schunke die neue Zeitschrift für Musik, deren Redaction er zehn Jahre lang führte, und in welche er manchen geistreichen Aufsatz lieferte. In dieser ganzen Periode componirte er wenig. Im Jahre 1840 verheirathete er sich mit Klara Wieck. 1844 zog er nach Dresden. Von da aus unternahm er mehrere Kunstreisen mit seiner Gattin und am Ende dieses Jahres wird er die Musikdirectorstelle in Düsseldorf antreten.

Es sind bereis an achtzig Werke für Klavier, für Gesang und für Orchester von ihm erschienen. Vor Kurzem endlich wurde auch seine Oper „Genoveva“ in Leipzig aufgeführt. Die Spannung auf dieses Werk war groß, und viele Umstände vereinigten sich zu Gunsten des Componisten. In Leipzig hat er viele Freunde und Verehrer. Mehrere Künstlernotabilitäten waren bei der ersten Aufführung zugegen: Liszt, Spohr, Meyerbeer, Hiller u. s. w. Schumann dirigirte seine Oper selbst; das leipziger Publicum ist für Musik

leicht entzündbar und mit Beifallsbezeigungen nicht karg. So konnte man einen jener glänzenden Kunstabende erwarten, welche Leipzig beliebten Künstlern für gelungene Leistungen gern bereitet. Diese Erwartung ist jedoch theilweise getäuscht worden. Außer der Ouverture wurden bei der ersten Vorstellung nur die Aktschlüsse applaudirt; bei der zweiten erhielten außerdem noch zwei einzelne Nummern Beifall. Nach beiden Vorstellungen wurde der Componist gerufen. Das war der äußere Verlauf. Die Nachurtheile über die Oper sind sehr verschieden. Dem großen Publicum hat sie entschieden nicht gefallen. Auch die meisten Künstler haben sich im Ganzen nicht günstig darüber geäußert, obwohl sie einzelnen Stücken wirklichen Werth nicht absprechen. Eine kleine Partei dagegen — man könnte sie den musikalischen Treubund für Schumann nennen — erklärt Genoveva für ein durchaus geniales, nur seiner Zeit voraus geeiltes Meisterwerk, voll der schönsten Musik von Anfang bis zu Ende, kurz für ein Muster, nach welchem die Oper fortan zu behandeln wäre.

Dieser Meinung können wir nicht beistimmen. Wir halten Schumanns Genoveva für kein so geniales Werk, daß es erst einer künftigen höhern Kunstbildung bedürfte, um verstanden zu werden.

Es gibt relative und absolute Kunstgesetze. Jene gelten nur für Zeitperioden, leben ab und können von nachkommenden Künstlern beseitigt werden. Diese dagegen sind unumstößlich, weil sie auf unveränderlichen Eigenschaften der Menschennatur beruhen. Will man nun das Nichtgefallen eines Kunstwerkes in der Gegenwart dadurch entschuldigen, daß es geniale Neuerungen bringe, die erst später verstanden und genossen werden könnten, so muß zugleich bewiesen werden, daß diese Neuerungen nur relative, conventionelle Kunstgesetze verändert, nach Befinden verbessert, nicht aber absolute verletzt haben.

In Genoveva gibt es kein freies Recitativ. Alles, was den Dialog vertritt, ist im gebundenen Takt und Tempo behandelt. Dagegen erscheint auch keine scharf umgrenzte, abgeschlossene Form der Arie, des Duetts u. s. w. Das Reci-

tativ ist der Arienform, die Arie der Recitativform nahe gebracht. Beide fließen oft so zusammen, daß man nicht weiß, wo das Eine aufhört, das andere anfängt. Die natürliche Folge dieser Neuerung ist, daß der Unterschied zwischen den Haupt- und Nebenmomenten in der Handlung nicht genug hervortritt, und daß die bestimmten Abtheilungen fehlen, wodurch ein größeres Ganze nur faßbar werden kann. Jeder Akt ist gleichsam nur ein großes, durchcomponirtes Lied. Bestimmt abgegrenzte, leicht von einander unterscheidbare, scharf contrastirte, der größern und geringern Wichtigkeit der Gefühlsmomente angemessene längere und kürzere Formen aber, das sind keine willkürlichen Annahmen, sondern dem Bedürfnisse des Menschengeistes abgelauschte und ausgebildete Darstellungsgesetze für die Oper. Die gleich wichtige Behandlung aller Momente in einer durchcomponirten Oper muß unfehlbar Monotonie erzeugen, Ohr und Geist ermüden. Was aber heute monoton ist, wird in alle Zukunft hinein nicht mannichfaltig. In der Hintansetzung dieser Bedingungen kann der Unbefangene eher Mangel an dramatischer Erfahrung, als einen genialen Fortschritt erblicken. Was in dieser Beziehung, das heißt in der Beseitigung blos conventioneller Formen, an der Oper zu thun ist, hat Gluck längst gezeigt. Aber wie plastisch und wie scharf geschieden treten bei ihm alle Momente schon in ihrem äußern Rahmen hervor!

Daß die ganze Oper keine einzige populäre Melodie hat, geben selbst die unbedingten Verehrer Schumanns zu; nur sagen diese, er habe die populäre Melodie verschmäht. Er soll, fragen sie, doch wohl keine neu italienischen Klingeleien bringen! Gewiß nicht! Aber sind Cherubini's „Himmel, laß meinen Plan mir glücken", Mozarts „Reich mir die Hand, mein Leben", C. M. v. Webers „Durch die Wälder, durch die Auen" nicht auch populäre Melodien? Wer solche schaffen könnte und es verschmähte, den möchten wir wenigstens nicht als Führer in ein schöneres Gebiet der Oper empfehlen. Alle künstlichen, gelehrten musikalischen Gedanken erbleichen vor der

siegenden Gewalt einer einzigen, wahren, edlen Herzensmelodie. Wer das nicht zugibt, mit dem streiten wir nicht.

Selten hat ein Componist den Sänger mehr vernachlässigt, unbedeutender behandelt als Schumann; fast überall besteht der Gesang aus kleinen zerstückelten Sätzchen, hinein geworfen in das symphonisch arbeitende Orchester. Der Reiz, welchen die Stimme auf jedes empfängliche Ohr und Herz ausübt, wird in der Schumann'schen Oper durch den ununterbrochenen Orchesterstrom fast überall verhüllt. Ist das auch ein genialer Fortschritt?

Der Ausdruck der Gefühle ist Schumann in der künstlichen und gelehrten Tonsprache, welche er nun einmal gewählt hat, häufig gelungen, aber die charakteristische Färbung desselben, welche *aus* der Individualität der Personen fließt, vermißt *man fast überall*; jene Charakteristik nämlich, welche Sarastro von Papageno, die Königin der Nacht von Pamina, Donna Elvira von Zerlinen, Agathe von Annchen u. s. w. unterscheidet. In dieser Beziehung hat Schumann seine Vorgänger nicht erreicht, geschweige denn sie übertroffen. Seine Instrumentation anlangend, so ist sie gewandt, im Einzelnen oft interessant, aber bisher noch ungeahnte Effecte wüßten wir an ihr nicht namhaft zu machen. Es fehlen auch ihr die hervorstechenden Contraste; eine gewisse Gleichmäßigkeit macht sich fühlbar, es sind zu den verschiedensten Gefühlen, Leidenschaften, Situationen und Charakteren meist zu ähnliche Tonfarben verwendet.

Dies sind die Mängel, die sich uns nach zweimaligem aufmerksamen Hören aufgedrungen haben, und die sich unserer Ueberzeugung nach in der Folge schwerlich in Vorzüge verwandeln werden. Hätten wir die Partitur vor Augen, so sollte es uns nicht schwer werden, zu allen diesen Bemerkungen Belege vorzubringen, ja wir würden noch manche andere Schwäche darthun können, falsche Declamation, z. B. falsche Auffassung einzelner Momente u. s. w.

Warum aber haben wir nur die Mängel berührt und nicht

auch von den Schönheiten der Oper gesprochen, die sie doch unleugbar auch besitzt?

Wäre Genoveva das Werk eines beginnenden Talents, so würden wir es gethan haben. Aber Genoveva ist das Werk eines Mannes von mehr als vierzig Jahren, der durch viele gute Werke sich einen bedeutenden Namen erworben hat, der nun aber von einer an Zahl zwar sehr geringen, an Keckheit und Selbstvertrauen dagegen sehr starken Partei als ein genialer Reformator der Opernmusik, als Muster der Nachahmung hingestellt wird. Dadurch wird das Publicum in seinem gesunden Urtheil irre gemacht, der Meister über sich selbst getäuscht, die nachstrebenden Talente auf eine falsche Kunstbahn verlockt und so der Verfall der Kunst vorbereitet.

---

9.

## Altarabische Musik.

Mit Recht wird in einem Artikel der Europa bemerkt, daß das elendeste Volk in der Regel sein Land für das beste auf der Welt, seine Lebensweise für die angenehmste und vernünftigste, sich selbst für das vorzüglichste halte. Dies gilt auch von der Musik. Halten nicht die Chinesen und Perser die ihrige, vor der wir mit Schrecken fliehen, für die schönste, blicken sie nicht stolz und mitleidig auf die unsrige herab? Daß die alten Griechen eine sehr ausgebildete Tonkunst hatten und sie für die vollkommenste hielten, wissen wir; weniger bekannt möchte den Laien sein, welche entzückte Beschreibungen viele alte arabische Schriftsteller über die Schönheit und allgewaltige Wirkung ihrer Musik in der Blüthezeit ihrer Reiche unter den Kalifen enthalten. Die Araber nahmen die Cultur der besiegten Völker an, so auch die Tonkunst von den Persern, welche sie aber bald darin überholten. Persische und arabische Musik flossen von da an ineinander und sind nicht getrennt mehr von einander zu betrachten. Die Araber, sagt Ibn Chaldun, bil-

deten sich nach persischem Geschmacke — Bagdad war damals der Mittelpunkt der guten Musik — und seine Gesänge bilden noch heute (d. i. 1400 n. Chr.) das Vergnügen der guten Gesellschaft. Unter den Abassiden, sagt Chaldun, habe die Tonkunst durch die großen Meister Ibrahim Mehdi, Ibrahim Messuli, dessen Sohn Ishak und dessen Enkel Hamad, die glänzendste Höhe der Vollkommenheit erreicht. Man erstaunt über die Menge von theoretischen und ästhetischen Büchern, welche in jenen Zeiten über die Musik geschrieben wurden. Mahomed's Lehre war den Künsten zwar nicht günstig, der Gläubige sollte kein geschnitztes oder gemaltes Bild verfertigen, „damit es nicht etwa am jüngsten Tage eine Seele von ihm begehre." Und so sollte er auch Poesie und Musik meiden. Die Ausleger des Koran wußten sich jedoch zu helfen. So schrieb der Richter Ebut-Taib Ahmed ben Abdallah el Taberi „das Buch des Gesanges und des Richterlaubtseins desselben", in welchem dargethan wurde, daß der Prophet nur unsittlich wirkende Musik verbiete. Der Perser Ebul Feredsch verfaßte: „die Ergötzung der Könige und Vornehmen in dem Erkennen der Sängerinnen und der Musik." Musa Rustem Ben Seiger gab eine Abhandlung „der Ausbund der Kreisläufe im Begehren der Geheimnisse." Unter Kreisläufe waren die Tonleitern verstanden, und Musik überhaupt. Daß man die Grundsätze über den Ausdruck der Musik schon früh bedachte, beweisen manche Lehren, welche die persischen Theoretiker dem Tonsetzer gaben. Wenn er ein Gedicht in Musik zu setzen habe, sagten sie, solle er es sich angelegen sein lassen, diejenige Tonart dafür auszuwählen, welche zu dem Inhalt der Worte am besten passe. Denn einige Tonarten erwecken in der Seele Tapferkeit, Lust und Fröhlichkeit; sie passen daher vorzüglich für Türken, Aethiopier und die persischen Gebirgsbewohner; andere sind von ruhiger, gemäßigter Wirkung, daher eignen sie sich für Leute von ruhigerem Gemüthe, besonders für Bewohner gemäßigter Landstriche; manche sind schwach, traurig und wirken abspannend.

Liegen uns nun die musikalischen Schöpfungen der modernen europäischen Hauptnationen in Ueberfülle gedruckt vor

Augen, um sie mit einander vergleichen und ihren verschiedenen Werth nach unseren individuellen Ansichten und Neigungen abschätzen zu können, so müssen wir uns leider über Geist, Styl und praktische Ausübung dieser Kunst in fernen Zeiten und Ländern nur mit schriftlichen Nachrichten begnügen, welche die Neugierde des Musikfreundes reizen, ohne sie zu befriedigen, weil uns die anschaulichen Documente dazu fehlen. So lauten z. B. auch die Erzählungen von der Schönheit und Wirkungsmacht der alten arabischen Tonkunst dergestalt großartig, daß sich der Wunsch unwillkürlich regt, einmal zurückversetzt zu werden in jene so glanzvoll geschilderten Musikepochen, um ihre Wunder mit eigenen Augen zu sehen, mit eigenen Ohren zu hören.

Etwas der Art empfand ein gelehrter musikalischer Russe. Er ging deshalb vor zwei Jahren nach Algier, in der Hoffnung dort noch Ueberbleibsel aus der Blüthezeit der orientalischen Musik entdecken zu können. Das Resultat seiner Nachforschungen hat er jetzt bekannt gemacht.*)

Nachdem ich erfahren — berichtet der Autor — daß es in Algier sogenannte „cafés chantants arabes“ gebe, begab ich mich eines Abends in ein solches, das in der Straße Citati liegt. Hier trinken die Araber und Mauren ihren Kaffee und lauschen der Musik. Die Tonkünstler waren drei Juden, welche Nationallieder sangen, wozu der eine das Rebab (ein lautenartiges, mit zwei Baßsaiten bezogenes Instrument), der andere das Kemangeh (ziemlich der deutschen Viola ähnlich), der dritte das Tar (eine Art Tamburin) spielte.

Lange und aufmerksam hörte ich dieser Musik zu. Sie bestand aus nichts als Trillern, Läufern und endlosen Verzierungen! In der bösesten Laune verließ ich den Ort, mit der traurigen Frage, ob das die Ueberbleibsel jener gerühmten orientalischen Tonkunst seien, welche nach den arabischen Ge-

---

*) Esquisse Historique de la Musique Arabe aux Temps anciens avec Dessins d'Instruments et quarante Mélodies notées et harmoniseés par Alexandre Christianowitsch. Cologne, Librairie de M. Dumont-Schauberg 1863.

schichtschreibern bald zu Thränen rühren, bald zur Freude aufregen sollten? Wie oft ich auch dahin zurückkehrte, und wie sehr ich mich bemühte, ich vermochte keine Melodie aus dem wirren Getön zu erfassen. Ich wußte wohl, daß der schwülstige Styl, die blumenreiche, mit Metaphern und Ausrufen geschmückte Sprache, welche die Araber lieben, nothwendig auf ihre Melodie eingewirkt haben mußten, und erwartete keine Simplicität darin; aber niemals hätte ich vermuthet, sie nach dem arabischen Geschmack derart verschönt und verkleidet zu finden, daß man sie unter ihren zahllosen Flittern gar nicht erkennen könne! Ungeachtet dieser üblen Erfahrungen fuhr ich fort die Cafés zu besuchen, in der Hoffnung, unter den Musikern vielleicht einen ausfindig zu machen, der mir als Interpret dieser unbegreiflichen Musik dienen möchte. Nach langem vergeblichen Suchen wandte ich mich endlich an einen mir bekannten Araber mit der Frage nach einem eingebornen Künstler der Art. „O — antwortete mein Freund — da ist der Lieblingssänger Hussein-Pascha's (des letzten Dey's von Algier), der alte Amed-ben-Hadj-Brahim. Ein großer Meister! der kennt alle alten Lieder; es gibt keinen, der ihn in seiner Kunst überträfe." Ich bat meinen Araber, mich zu diesem berühmten Meister zu führen. „Nein, sagte er, dazu kenne ich ihn zu wenig. Aber ich bin mit Hamond-ben-Mustapha befreundet, der alle Gesänge Sid-Amed-ben-Hadj-Brahim's besitzt; zu diesem will ich dich führen, wenn du es wünschest." Zufrieden, endlich den gewünschten Mann gefunden zu haben, suchten wir ihn bald auf.

Nach einigen gegenseitigen Höflichkeiten fragte ich Hamond, ob er mich mit den alten arabischen Gesängen bekannt machen wolle, die mich so sehr interessirten. „Ich will's wohl, erwiderte er, allein es ist sehr schwer. Was du in den Straßen singen hörst, ist nicht das alte Lied. Jeder Gassenjunge kennt die Kadrics, aber die alten Lieder sind etwas ganz anderes; die muß man studiren." Als er vernahm, daß ich die „cafés chantants" besucht hatte, um jene Melodien kennen zu lernen, lächelte er verächtlich und bemerkte: „in den Kaffeehäusern wirst du das alte Lied niemals hören! Dort singt der Jude!" Aber

warum sollten die Juden, die unter euch leben, eure alten Lieder nicht kennen? „Wer sollte sie ihnen gelehrt haben?" erwiderte er. Wisse, daß der Jude, der in dem Café der Casba musicirt, mich oft dringend gebeten hat, ihn das Jusiraf Medjenneba zu lehren? Ich habe es ihm niemals vorgesungen!" Ueber diesen Haß des Mauren wunderte ich mich nicht. Alle Welt weiß, daß die Araber und Mauren im Jahre 1830 ein Complot geschmiedet hatten, um alle Juden in Algier gänzlich auszurotten, weshalb diese ihre Geschäfte und ihr Eigenthum verließen und mit ihren Familien auf den in der Nähe liegenden Berg Budzareah flüchteten. Das Schicksal wollte, daß sich am Abende vor der beschlossenen Massacre die französische Flotte am Horizonte zeigte, was die Muselmänner zwang, ihren schrecklichen Plan aufzugeben. Die Juden kehrten unter dem Schutze der Franzosen zurück, und waren von da an sicher.

Nicht dieser Haß also, wiederhole ich, setzte mich in Verwunderung, wohl aber die tiefe Verehrung, welche mein Araber für die alte arabische Musik kundgab, und seine Furcht, sie zu profaniren. Das gefiel mir an meinem Musiker, in dem ich auch bald einen sehr intelligenten und poetischen Geist erkannte. Nachdem er mir in langer, begeisterter Rede die Schönheiten und Schwierigkeiten der alten arabischen Lieder geschildert hatte, sang er mir einige vor. Der Unterschied zwischen ihnen und den im Café gehörten war groß. Obgleich ebenfalls mit allerlei Verzierungen vorgetragen, konnte man darunter doch eine wirkliche ausdrucksvolle Melodie ahnen, während die jüdischen Gesänge aus nichts als Rouladen, Trillern und Schnörkeln ohne alle melodische Unterlage bestanden. Nahm man jene weg, so blieb eben nichts übrig.

Nachdem mir Hamond einige Lieder vorgesungen, versuchte ich eines der charakteristischsten zu notiren. Allein vergeblich! Ich vermochte weder den der orientalischen Musik ganz eigenthümlichen Rhythmus zu fassen, noch die unter den Verzierungen versteckte Melodie zu entdecken, so daß ich mich nach einer zwölfmaligen Wiederholung desselben Liedes von Seiten meines gefälligen Musikers nicht weiter gekommen sah als bei dem erst-

maligen Vortrag. Da versuchte ich's denn auf andere Weise. Ich bat meinen geduldigen Freund, mir das Lied Satz für Satz zu singen, und sich der Ausschmückungen, die mich verwirrten, so viel als möglich zu enthalten. Dank dieser Methode, gelang es mir endlich, den ersten Gesang zu Papier zu bringen. Von nun an wurde die Arbeit leichter. Hamond kam jeden Tag wieder mit seinem Heft, worin er alle Texte seiner Lieblingslieder abgeschrieben hatte, und indem er die Melodien, die mir am meisten gefielen, mit unendlicher Geduld satzweise so lange wiederholte, bis ich sie gefaßt hatte, sah ich meinen Schatz sich nach und nach vermehren. Ich mochte etwa eine Mandel davon aufgeschrieben haben, als ich meinem Freunde eines Abends auf einem Spaziergange begegnete, wo er mich aufforderte, mit ihm einen berühmten jüdischen Musikus zu hören, der den Quanon sehr gut vortrage. Wir betraten ein kleines maurisches Haus, wo ich den Künstler von vielen Musikliebhabern umgeben erblickte. Hamond sagte zu mir: „Höre wohl zu, ich werde ihn die Lieder spielen lassen, die du bei mir notirt hast.“ Ich hörte in der That die Gesänge, die ich schon kannte, die mir aber dessenungeachtet ganz unbekannt erschienen, so sehr wurde die Melodie durch den Ueberfluß von Verzierungen erstickt. „Er trägt gut vor, bemerkte mein Freund, allein er spielt nur die Arbi, die Jusiraf und die Straßenlieder, er kennt die Nouba nicht.“ Ich fragte ihn, was das für ein Tonstück sei. „Die Nouba!“ erwiderte er mit einem Ton, welcher zu sagen schien: Unglücklicher! Du kennst die Nouba nicht? „O, das ist die größte und schönste Musik, die es in der Welt gibt!“ Warum hast du mich denn nicht längst damit bekannt gemacht? fragte ich. „Weil sie zu schwer ist! erwiderte er; du würdest sie nicht spielen können. In Algier gibt es nur drei alte Musiker, welche diese Stücke auszuführen verstehen: Hadj-Brahim, Sid-Amed-ben-Seliem und Mohamed-il-Menemmech.“

Diese Rede erregte meine Neugier aufs Höchste. Ich brauche nicht zu sagen, daß mein erstes Wort, als mich Hamond den Tag darauf besuchte, die Frage nach der Nouba war. „Sie ist, bemerkte er, für die Araber, was die Oper für euch Euro-

päer.“ (Man darf sich nicht über diesen Vergleich wundern; Algier hat eine französische Oper, die von den arabischen Musikliebhabern fleißig besucht wird.) — Ich fasse aus den weitläufigen Erklärungen Hamond's und einiger andern arabischen und maurischen Kenner kurz zusammen, was ich über diese merkwürdige Musik erfahren.

Hiernach scheint es, daß in den Zeiten der Blüthe der arabischen Musik ein sogenanntes classisches Genre existirte, welches sich in seiner Einrichtung unserer Symphonie näherte. Nouba bedeutet Ereigniß, Begebenheit, oder „der Reihe nach“, auch „Hauptmusikstück“ und besteht aüs folgenden fünf Partien: 1. Mossader, grave et lent. 2. Betaïhh, Baß. 3. Derdj, animé. 4. Jusiraf, allegretto. 5. Khelas, finale et allegro.

Dazu kommt noch oft, bald als Eingang, bald als Schluß jener Stücke, ein Satz, Mathla genannt.

Nach der Versicherung der arabischen Tonkünstler gab es in der Blüthezeit der orientalischen Musik vierzehn solcher Noubas, die allen Componisten als Muster dienten. Sie wurden von fünf Sängern vorgetragen und mit den wohltönendsten arabischen Instrumenten begleitet.

Von diesen vierzehn Tonstücken haben sich nur sieben durch Tradition vollständig erhalten, welche unser Autor aufgezeichnet hat und in seinem Buche mittheilt. Jede Nouba besteht aus fünf Liedern. Von jedem gibt der Autor zuerst die einzelne Melodie, dann den Text dazu, dann jene Melodie noch einmal nach unserem System mit Pianofortebegleitung versehen, die im Ganzen einen ziemlich gewandten Harmoniker erkennen läßt. Freilich gesteht der Verfasser selbst zu, daß seine Aufzeichnungen nur eine schwache Idee von jener Musik in ihrem ursprünglichen Zustand geben können, da sie sich nur durch Tradition von Mund zu Mund fortgepflanzt haben.

So sehr die Melodien aber auch in der Praxis der heutigen arabischen Musiker von den alten Weisen abweichen mögen, sie sind und bleiben dennoch ein höchst interessantes und schätzbares Geschenk, wofür wir dem Verfasser aufrichtigen Dank schulden. Von einer Aehnlichkeit mit unseren Symphonien kann niemals

die Rede gewesen sein, wie die Beschreibung des ersten Stücks der ersten Nouba, Medjenneba, unseren Lesern gleich beweisen wird. Sie besteht aus fünf Melodien. Das erste Stück, Mossader, ist ein Lied von einundzwanzig Takten, $^2/_4$, Lento di molto, zwischen G-moll und B-dur wechselnd, und in letzterer Tonart schließend. Der Text dazu lautet: „Freund meines Herzens! Erhebe dich! Komm, höre den Gesang der Nachtigall in dem blumengeschmückten Garten. — Da leuchtet der Lack und die Lilie. — Der rothe Eibisch entfaltet seine Blüthen. — Die Hagerose hebt die Blume über das buschige Laub, während die Morgenröthe den Himmel mit ihren purpurnen Streifen durchzieht." — Das zweite Stück, Betaïhh, ist ein Lied von 24 Takten F-dur, $^3/_4$, davon die sechs ersten eine Mathla in C-dur bilden. Das dritte Lied, Derdj, Andantino, enthält 27 Takte, $^2/_4$ Mathla zuletzt; das vierte, Jusiraf, 25 Takte, $^2/_4$ F-dur Mathla zum Schluß; das fünfte, Khelas, Tempo di Mazurka, ist das längste (36 Takte), 10 Takte davon $^3/_4$, D-dur, sieben Takte Mathla, 14 Takte capriccia, $^2/_4$, 14 Takte $^3/_4$. — Ganz in derselben Weise sind die sechs andern Noubas gehalten, als Nr. 2 Hosein, 3 Nouba Raml, 4 Nouba Chrib, 5 Nouba Zeidan, 6 Nouba Sika, 7 Nouba Maia; die Texte dazu reden alle nur von Liebe. Hinzugefügt sind zum Schluß noch die bloßen Melodien von vier modernen arabischen Gesängen, mit den Ueberschriften Kadria, Medea medha, Haouzi und Zandani. Die allermeisten Melodien haben einen eigenthümlichen fremdartigen Reiz — der bei vielen noch durch die originellen Rhythmen erhöht wird — und sind voller Empfindung. Für unsere modernen Fantasie- und Transcriptions-Lieferanten bietet sich hier reicher Stoff zu wirklich interessanten und ganz neuen Bearbeitungen, und daß die Componisten überhaupt und besonders die Operncomponisten durch das Studium solcher fremdartigen Gesänge zu neuen Melodieformen angeregt werden können, haben wir ja in C. M. v. Weber's Preciosa und Oberon vor Augen.

10.

# Giacomo Meyerbeer.

De mortuis nil nisi bene.

Ein schlechter Spruch!

Rede über die Todten nichts als Gutes, heißt: Belüge die Lebenden.

Was würde aus der Geschichte mit diesem Grundsatz? — Die ganze verstorbene Welt wäre vollkommen gewesen. Erst bei der gegenwärtig lebenden Menschheit begännen die Schwächen, Irrthümer, Verbrechen!

Die Geschichte des Individuums hat keine andere Pflicht als die der Gattung: Wahrheit. Wir wollen sie über den dahingegangenen Meister zu geben versuchen nach bestem Wissen und Gewissen.

Meyerbeer ist am 5. Sept. nicht 1794, wie er selbst angegeben, sondern den untrüglichen amtlichen Registern der Berliner Synagoge nach 1791 zu Berlin geboren. Sein Vater war ein reicher jüdischer Banquier Namens Beer. Ein Familienfreund, Meyer, faßte eine große Neigung zu diesem Sohne und hinterließ demselben sein ganzes Vermögen unter der Bedingung, daß der junge Beer zu dem väterlichen Namen den seinigen hinzufüge. Seitdem führt er den Namen Meyerbeer. Sehr früh schon zeigte der Knabe ein bedeutendes musikalisches Talent, für dessen Ausbildung die besten Lehrer herbeigezogen wurden. Bei Franz Lauska, dem damals vorzüglichsten Pianisten, in Berlin und guten Componisten für sein Instrument, erhielt er Clavierunterricht, bei Zelter und B. Anselm Weber später in der Composition. Schon in seinem neunten Jahre trat er in seiner Vaterstadt als Pianofortevirtuose mit dem glänzendsten Beifall auf; als Jüngling setzte er die Wiener durch seine eminente Fertigkeit in Erstaunen. Der Virtuosenruhm war jedoch nicht sein Ziel, als Componist wollte er sich auszeichnen. Deshalb suchte er den damals berühmtesten Theoretiker und bedeutenden Componisten, den Abt Vogler in Darmstadt auf,

dessen Unterricht er mit Carl M. v. Weber und Gänsbacher gleichzeitig genoß. Sein Fleiß war staunenswerth. Wochenlang verließ er das Zimmer nicht, wenn er einen neuen Zweig des Studiums erfaßt hatte. In dieser Zeit schrieb der junge Novize sein erstes größeres Werk, eine Cantate: „Gott und die Natur“, welche in der Berliner Singakademie aufgeführt wurde und den Beifall der Sachverständigen gewann. Eine Oper „Jephtha“ kam auf der Münchener Bühne zur Aufführung. Sie erhielt den Beifall der Kenner ebenfalls, fand aber beim Publicum nur eine kalte Aufnahme. Ebenso erging es einer komischen Oper „die beiden Kalifen“. Das gefiel dem jungen ruhmdurstigen Künstler nicht. Er verließ sein kaltes deutsches Vaterland und ging in das feurige Italien, wo die Lorbeeren leichter und schneller zu gewinnen sind. Dort schrieb er in Rossini'schem Style die Oper „Romilda e Constanza“, welche zuerst zu Padua 1817 mit glänzendem Erfolge in Scene ging. „Margaretha von Anjou“, „Emma von Roxburg“, „il crociato in Egitto“ folgten. Sie wurden alle auf den italienischen Bühnen aufgeführt, und der deutsche „maestro“ feierte süße Triumphe.

Der italienische Ruhm genügte ihm aber bald nicht mehr. Er wollte höher hinauf. Paris, die moderne französische Oper daselbst bot den Punkt, von welchem aus die ganze musikalische Welt zu bewegen war. Dorthin begab er sich nun. Sein schnell fassender Blick für den herrschenden Geschmack eines Publicums, sein leicht bewegliches Talent, das sich jeden Styl leicht anzueignen vermochte, und sein Reichthum, gaben ihm Hoffnung genug, auch dort zu reussiren. Scribe lieferte ihm den Text zu: „Robert der Teufel“. Der glänzende Erfolg dieser Oper in Paris, und von da aus auf allen Bühnen des Auslandes ist bekannt. Er hatte sein Ziel erreicht, sein Weltruf war gegründet. Es folgten nun im März 1836 „Die Hugenotten“. Darauf zur Einweihung des neuen Berliner Opernhauses 1844 „Ein Feldlager in Schlesien“ nach einem Text von Rellstab; fünf Jahre später „Der Prophet“, ferner: „Der Stern des Nordens“ (eine Umarbeitung des „Feldlagers“ für Paris), endlich: „Die Wall-

fahrt nach Ploermel“ (Dinorah). Dazwischen erscholl öfter die Nachricht von einer Oper „Die Africanerin“, die er aber zurückhielt, angeblich weil er die rechten Darsteller der Hauptpartien nicht finden konnte. Nach den neuesten Nachrichten haben jetzt die Proben dazu begonnen, indem er in Frl. Sax, Frl. Battu und dem Tenoristen Wachtel endlich die geeigneten Künstler für die Hauptpartien gefunden hätte. Außer diesen dramatischen Werken hat Meyerbeer auch geistliche Musik, Cantaten, Dithyramben, Lieder, Scenen, Ouverture und Entreacte zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee“ geschrieben. Seit mehr als zwanzig Jahren brachte Meyerbeer den Winter in Berlin, den Sommer in Paris, Spaa und andern Orten zu. Um die Proben zu seiner Africanerin aber selbst zu überwachen, hatte er seit October die französische Hauptstadt nicht wieder verlassen. Er befand sich in seiner Wohnung, Rue Montaigne, längere Zeit unwohl, ohne Besorgniß für sein Leben zu erregen. In den letzten Tagen wurde aber sein Zustand bedenklich und am 2. Mai unterlag er, ohne seine Africanerin gehört zu haben. Meyerbeer war der älteste von vier Brüdern. Einer davon, Michael Beer, 1833 in München gestorben, hat sich als dramatischer Dichter einen Namen gemacht; ein anderer, Wilhelm Beer, 1850 in Berlin gestorben, war ein bedeutender Astronom. Seine ihn überlebende Gattin, eine geborne Massow, gebar ihm vier Kinder, wovon zwei frühzeitig starben, zwei verheirathete Töchter aber noch leben. Rossini war der erste, der in das Sterbehaus eilte. Man fand bei dem Verschiedenen ein Notizbuch, worin als letzter Willen verzeichnet stand: daß die Leiche vier Tage lang von zwei Männern bewacht und dann, wenn der Tod constatirt sei, nach Berlin gebracht werden sollte, wo auch das Testament zu eröffnen sei.

Und so geschah es denn. Nach Abhaltung einer großartigen Trauerfeierlichkeit, bei welcher sieben Reden gehalten wurden, bewegte sich der ungeheure Leichenconduct nach dem Pariser Nordbahnhofe. In Berlin war der 9. Mai der Tag des eigentlichen Begräbnisses. Von der Wohnung der Familie am Pariser Platz bewegte sich der imposante Zug am Opernhause vor-

über, wo ihn die Sänger desselben mit einem Choral begrüßten, hinaus nach dem israelitischen Kirchhofe. Der Minister des königlichen Hauses, der Generaladjutant, die beiden königlichen Kapellmeister, welche die Orden des Verblichenen trugen, und zwölf Hofequipagen folgten dem Sarge. Am Opernhaus, welches Abends geschlossen blieb, wehte eine schwarze Fahne.

Obiges ist in kurzem der äußere Lebensgang dieses merkwürdigen Mannes. Er hat sich einen Weltruf geschaffen; er ist mit Ehren und Auszeichnungen, Orden und Titeln wie vielleicht kein zweiter Künstler überschüttet worden. Sind diese glanzvollen Erfolge das reine Werk seines Künstlerverdienstes? Wir erhalten die sicherste Antwort darauf, wenn wir die Triebfedern seines künstlerischen Gebahrens unbefangen untersuchen.

Warum verließ er zunächst Deutschland, die deutsche Musik, und componirte italienische Opern?

Wir wollen die Stimme eines Tonmeisters darüber hören, in dessen edler Künstlerseele kein Funke von Neid glimmte, der Meyerbeers Jugendfreund war und ihm stets mit treuer Liebe anhing, — die Stimme Carl M. von Weber's: „Es ist wahrlich Jammer und Schade um Meyerbeer", — äußerte Weber eines Tages, als die Rede auf jene Erfolge in Italien kam, — „daß der Durst nach äußeren Erfolgen ihn so ganz auf diese verkehrte Seite der Kunst gelenkt hat; denn er hatte ein großes, tiefes, deutsches Talent, vor dem ich mich, als wir noch bei Vogler zusammen studirten, oft gefürchtet habe, und meine ganze Kraft anstrengen mußte, um es ihm gleich zu thun. Ich versichere Sie, in seiner Oper „Jephtha" kommen außerordentlich schöne Sachen vor und ganz deutsch nnd gründlich gearbeitet. Und jetzt schreibt er alle das verfluchte Zeug (eigene Worte Weber's), nur um der elenden Mode zu huldigen und in Italien den Beifall einer Masse zu ernten, die er verachten sollte."

Hiermit haben wir den Schlüssel zu einer richtigen Beurtheilung Meyerbeer's.

Sein Talent war von Haus aus nicht geringer als das C. M. von Weber's. Allein Meyerbeer war keiner jener

Künstler, die sich ein erhabenes Ideal bilden und demselben aus allen Kräften consequent zustreben, ihm treu bleiben, selbst auf die Gefahr hin, als Märtyrer desselben leben und sterben zu müssen. Er wollte den Ruhm erringen, gleichviel um welchen Preis, gleichviel durch welche Mittel. Nicht der edle Ehrgeiz des ächten Künstlers trieb ihn zum Schaffen, die Ehrsucht that's. Er hatte ein hohes Talent, aber eine niedere Künstler-Gesinnung. Dies erklärt alle seine Schritte und alle Eigenschaften seiner Werke.

Er kannte seine großen Gaben, und hat sicherlich gefühlt, daß, wenn er auf seinem in der Jugend eingeschlagenen ächten Kunstpfade fortwandelte, er das schönste Ziel erreichen könnte. Aber er mochte nicht warten. Rossini's glänzende Erfolge damals wiesen ihn auf sinnlich angenehme Melodien und brillante Gesangfiorituren hin. Das konnte aber Meyerbeer nicht schwer werden. Was Mozart der Vater einst an seinen Sohn nach Paris schrieb: „Richte Dich nach dem Geschmack des Landes, Du kannst ja in allen Stylen schreiben", das rief der junge kraftbewußte Meyerbeer sich selbst zu, und so sagte er dem deutschen Styl Valet, ging nach Italien und schrieb in neuitalienischer Weise. Mit derselben Gesinnung kam er nach Paris. Hier war aber die Aufgabe eine andere.

In Italien ist das Libretto nichts, in Frankreich ist es die Hauptsache. Dort trägt die Musik den Text, hier der Text die Musik. Die Italiener verlangen von der Scene gar nichts für das Auge, die Franzosen können dafür nicht genug bekommen. Dies erkannt, stellte sich Meyerbeer die Idee zu einem Text zurecht, der alle bisherigen Schaustücke der französischen Oper übertreffen sollte, und machte Scribe Anerbietungen dafür, die dieser Dichter, für welchen das Gold nichts weniger als „eine Chimäre" war, nicht abzuweisen vermochte. Er hat niemals etwas Schlechteres gemacht, als den Text zu „Robert der Teufel".

Kein Componist von edler Kunstgesinnung hätte diese abscheuliche Carricatur auf den dramatischen Verstand zur Composition angenommen; hätte Scenen, wie den Tanz halbnackter,

wollüstiger Nonnen, ertragen, hätte überhaupt einen Text zu componiren vermocht, in welchem „von den heiligen Spuren der Natur" überall nichts zu finden ist, nur unnatürliche Motive, verschrobene Gefühle und Leidenschaften gezeichnet sind. Meyerbeer war entzückt über dieses Buch. Es bot ihm alles zu der Musik, die er für das Pariser Publicum im Sinne hatte. Bei jedem folgenden Texte zeigte sich dieselbe Gesinnung. In jedem wurden neue Raffinements für die gröberen Sinne, für die Schaulust sichtbar und gesteigert. In der „Wallfahrt nach Ploermel" (Dinorah) ist der Höhepunkt des dramatischen Blödsinns erstiegen. Nicht Dinorah allein ist das ganze Stück hindurch wahnsinnig, das Stück ist wahnsinnig. Wenn irgend noch ein Zweifel darüber gefaßt werden könnte, daß nicht die Dichter, sondern Meyerbeer die Ingredienzien zu seinen Operntexten lieferte, Dinorah würde ihn verscheuchen. So schwach das dramatische Talent der Herren M. Carré und J. Barbier sein mag, das ABC des Drama, daß keine müßige Person darin vorkommen darf, kennen sie gewiß. Im Anfang des dritten Actes der „Wallfahrt" treten erst ein Jäger, dann ein Mäher, dann zwei Hirten auf. Mit der Handlung haben sie nicht das Geringste zu thun. Meyerbeer verlangte diese Figuren, um ein neues Jägerlied, Mäherlied, Hirtenlied und als Contrast ein sich daranschließendes Gebet componiren zu können. Das sind die Motive ihrer Erscheinung!

Der Wettkampf der Sängerin mit der Flöte im „Feldlager" war so günstig ausgefallen, daß er in Dinorah wiederkehren mußte. Diesmal macht's die Clarinette ab. Diese — die Clarinette ist das Motiv, welches den Dudelsackspieler in das Stück gebracht hat. Eine Eremitenklause muß auf die Scene — um das Spiel eines Glöckchens mit dem Orchester vereinigt hören lassen zu können. Die Sängerin soll eine Scene bekommen, wie noch keine dagewesen, — durch Spiel, Gesang und Tanz zugleich die erstaunten Zuschauer und Hörer hinreißen — verblüffen. Sie soll bei Mondenlicht ihren eigenen Schatten ansingen und mit ihm tanzen — Schattentanz. Eine Ziege kommt in das Stück. Wie muß es die

Zuschauer reizen, in Erstaunen setzen, wenn ein unvernünftiges Vieh als Mitschauspielerin auftritt, eine vorgeschriebene Rolle ordentlich nach dem Stichwort ausführt. Außerdem gibt sie Gelegenheit ein Wiegenlied — einer Ziege singen zu lassen. Daß solche Dinge kein Mensch mit gesundem Verstande thun kann, ist natürlich; darum muß Dinorah das ganze Stück hindurch wahnsinnig sein!

Vermag eine derartige Handlung dramatische Wirkung, Furcht und Mitleid hervorzubringen?!

Man wirft den Componisten die Wahl schlechter Texte vor, meistentheils mit Unrecht. Die guten Libretto-Dichter sind rar, und die meist pauvren Tonkünstler können gute nicht honoriren. Meyerbeer aber war diesem Misere nicht verfallen. Er hatte Summen zu bieten, welche die relativ besten Dichter seiner Zeit seinen Wünschen willfährig machten, und doppelt willfährig, als sein Ruhm entschieden war. Scribe, der für Auber einen „Maurer", einen „Fra diavolo", eine „Stumme von Portici" zu dichten fähig war, brachte für Meyerbeer „Robert den Teufel", „die Hugenotten", „der Prophet" 2c. Alle bei den Haaren herbeigeschleppten läppischen Scenen und Knalleffecte in diesen Opern sind Meyerbeer's Schuld. Er hat sie erdacht, verlangt und bezahlt.

Welche Art von Musik wird ein Componist mit solcher Gesinnung schaffen wollen, zu Texten, deren Grunderforderniß und Verdienst für ihn nicht in einer dramatisch vernünftigen Handlung, sondern in einer Reihe auf den äußersten Effect berechneten Scenen liegt. Unter Effect verstand aber Meyerbeer nichts anderes als: was aufs äußerste frappirt.

Das Frappante war der Dämon, der ihm in Paris die sichersten und größten Erfolge versprach und mit Paris in der ganzen Welt. Der französischen Dichter-Romantiker groteske Geburten stiegen ja damals, ihnen bewußt oder unbewußt, aus demselben Grunde herauf. In der psychologisch wahren Darstellung natürlicher Charaktere, Situationen und Leidenschaften waren ein Gluck, Mozart, Cherubini, Mehul nicht zu übertreffen, das wußte Meyerbeer sehr wohl. Glücklicherweise für ihn lag

die musikalische Psychologie zu jener Zeit bei den Franzosen bereits in den letzten Zügen.

An deren Stelle war das Pikante getreten, und wer das Pikante in das Frappante verwandeln konnte, mußte der Held des Tages werden. Dafür war Meyerbeer der Mann. Er besaß eine reiche Phantasie, eine in der strengen deutschen Schule vollendet ausgebildete Technik, und die Fähigkeit, sich alle Style leicht anzueignen. Da die Phantasie von der letzteren Fähigkeit gezwungen werden kann, die Gedanken nach dem Willen des Componisten gestaltet herbeizubringen, so vermag sie das Höchste in der Kunst, wenn der rechte Wille gebietet und der Componist dazu die gehörige Geduld beim Arbeiten hat. Die letztere besaß Meyerbeer in erstaunlichem Grade — er brütete über jeder seiner Opern mehrere Jahre — der ideale Wille jedoch fehlte ihm. Er verlangte von seiner Phantasie keine psychologisch wahren, sondern nur französisch-italienisch zusammengemischte pikante Gedanken. Kamen diese nicht gleich, er hatte Geduld, er warf sie weg und suchte andere, oder er drehte, wendete, änderte, modificirte, feilte und glättete die brauchbaren so lange, bis sie — nicht den wahren Seelenausdruck, wohl aber für den speciellen Pariser Geschmack die gewünschte Gestalt, den nöthigen Klang hatten, — bis er im Ganzen die frappanteste Partitur vor sich sah, die bis dahin in der Welt erschienen war.

Da der Erfolg seines ersten Werkes für Paris sein Raffinement rechtfertigte, so kam es nun darauf an, dasselbe bei jeder folgenden Production zu steigern.

Der musikalische Kritiker hat ein schweres Spiel, wenn er nur Sätze aussprechen, nicht aber mit Notenbeispielen anschaulich machen und belegen kann. Doch dürfen wir hoffen, daß die folgenden Bemerkungen in jeder Partitur von Meyerbeer, die man danach betrachten will, ihre Bestätigung ohne mühsames Suchen finden werden.

Es wird sich in Hinsicht auf die Instrumentation ergeben, daß ihm schon zu „Robert der Teufel“ die vorgefundenen Orchestermittel nicht genügten, daß er die Tonwerkzeuge ver-

mehrte, den vorhandenen aber ganz neue frappante Aeußerungen und Verbindungen zumuthete. In späteren Opern ruft er, um frappant zu sein, nicht allein alles was klingt, auch was nur Geräusch macht zu Hülfe. Da wird nach und nach das Anschlagen des Stahls und Feuersteins, das Händezusammenschlagen, das bloße Brummen und Summen der Menschenstimmen, das Pum, Pum, Trumpterum, Trumtera, La la, Ha ha ꝛc. mit in die Partitur gezogen. In Beziehung auf den Contrast schießen die grellsten Lichter und Schatten in schnellstem Wechsel durcheinander. So viel die Neuitaliener, nach dem Vorgange Rossini's, für den brillanten Gesang gethan, Meyerbeer wußte ihn durch tausend pikante Passagen, Fiorituren, Melismen und Cadenzen noch frappanter zu behandeln. Er setzte namentlich, wie wir schon bemerkt, die Hauptsängerin in den schwierigsten Wettkampf mit den geschicktesten Virtuosen im Orchester, sie mußten der dramatischen Person die schwierigsten Passagen, Läufer, Staccatosprünge, Triller ꝛc. vorspielen, die Sängerin ihnen dieselben nachahmen. Dazu war ihm nun der geeignetste und liebste Text das La la, womit ihn seine Dichter auch immer reichlich bedient haben. Was Harmonie und Modulation betrifft, so hat er auch darin, wir wollen nicht sagen, widerwärtige Verbindungen und Folgen gebracht, aber frappante Ausweichungen reichlich ausgestreut, und nicht eben selten ohne dramatische Motivirung. Wie viel er nach der Wahrscheinlichkeit fragte, erfährt man u. a. in dem Ensemble der Hugenotten, wo der Dichter die zum Zweikampf versammelten Ritter „Sonne und Wind" bei Mondschein vertheilen läßt!

Das, was den ächten dramatischen Componisten kennzeichnet, individuelle Charakteristik der Personen, Situationen und Leidenschaften, so daß z. B. das Rachegefühl Elvirens ein ganz anderes ist, als das der Anna im Don Juan, oder Osmins in der Entführung ꝛc., davon ist nichts zu spüren in den Meyerbeer'schen Opern. Ob seine Personen überhaupt in diesem oder jenem Jahrhundert, in diesem oder jenem Lande, von diesem oder jenem Stand und Bildung sind, ist einerlei. Die Russen

aller Stände im Nordstern, die Deutschen im Propheten, die Franzosen in den Hugenotten ꝛc., sie singen alle in demselben pikanten neufranzösischen Styl. Es ist meistentheils der stakkirte Rhythmus des Marsches, oder der Walzerrhythmus, und die brillanten Rouladen, Melismen und Fermaten mit den ausgesuchtesten Virtuosencadenzen, welche in allen Arien, allen Duetten und Ensembles aus den Kehlen der verschiedensten Personen, in den verschiedensten Situationen, mit den verschiedensten Gefühlen vorherrschend erklingen. Kurz, der Ausdruck ist stets pikant, aber selten psychologisch wahr.

Man wird nun freilich fragen, wenn dem so wäre, wie könnten seine Opern alle Bühnen beherrschen, und unausgesetzt das zahlreichste Publicum herbeiziehen? Wer aber so fragt, denkt nicht an die allgewaltige Anziehungskraft, welche außergewöhnliche Schauspiele auf das Auge ausüben. Die Schaulust ist eine ungleich mächtigere Leidenschaft der Massen, als die Hörlust. Der öffentliche Vortrag des geistreichsten Redners über den wichtigsten und interessantesten Gegenstand wird nicht den tausendsten Theil der Zuhörer herbeiziehen, welche als Zuschauer einer öffentlichen Hinrichtung zuströmen. Die Hauptzugkraft der Meyerbeer'schen Opern liegt nicht in dem, was man zu hören, sondern was man zu sehen bekommt. Nach diesem ersten Agens kommen die brillanten Sängerpartien. Die meisten italienischen Opern haben gar keinen dramatischen Werth, und gar keine scenische Pracht, und ziehen das Publicum doch immer wieder an, besonders wenn ein neuer Sänger oder eine neue Sängerin darin auftritt. Der Reiz der Menschenstimme und besonders ihrer Nachtigallenvolubilität wird immer eine große Anziehungskraft auf die Menschen behalten. Da nun Meyerbeer diese Gabe der Italiener im höchsten Grade besitzt, die Singstimme nämlich überall hervorleuchten und durch brillanteste Passagen hervorglänzen zu lassen, so ist es natürlich, daß beide Anziehungskräfte um so mächtiger wirken müssen.

Nun aber kommen wir auch an Betrachtungen, die uns auszusprechen angenehmer sind. Was die italienische Opern-

musik Anziehendes für das große Publicum hat, brillanten Gesang, angenehme Melodie und klare faßliche Form, das bieten die Meyerbeer'schen Opern in ungleich höheren und werthvolleren Graden. Die Formen der Italiener sind sich alle so ähnlich wie ein Ei dem andern. Die Meyerbeer'schen sind ebenso klar, aber von der größten Mannichfaltigkeit und nicht selten wirklich originell. Seine Phantasie und Erfindungskraft steht in dieser Beziehung unendlich weit über der der Italiener. Hat ihn ferner das Streben nach frappanter Instrumentation zu gemachten und outrirten Effecten verleitet, so ist er in diesem Gebiete doch auch ein genialer Erfinder, ein wirklicher und wahrer „Vermehrer des Reichs" geworden. Er hat den Instrumenten viele bis zu ihm ungeahnte Klangmischungen, viele reizende wie mächtige Effecte abgewonnen. Kein Componist vor ihm hat eine solche mannichfaltige, neue, originelle und prachtvolle Farbengebung entwickelt, und alle neben und nach ihm, sie mögen es zugeben wollen oder nicht, sind darin seine Schüler. Sie haben alle von ihm gelernt, er hat sie alle auf die neuen Fährten aufmerksam gemacht. Groß und bewunderungswürdig ist sein melodischer Reichthum. Er muß unerschöpflich gewesen sein, denn seine letzte Oper „Dinorah", so erbärmlich sie vom höheren dramatischen Standpunkt aus erscheint, enthält doch eine solche Fülle von Melodien, wie sie kaum in irgend einer anderen Oper in so unausgesetzter Reihe hervorströmen mag. Da den Franzosen die Couplets über alles gehen, so bestehen die Meyerbeer'schen Opern zum großen Theil aus Couplets, und ihre Formen erscheinen zuweilen selbst an Orten, wo sie nicht als solche bezeichnet, sondern gleichsam eingeschmuggelt sind. Sie sind aber auch überall äußerst interessant, pikant, reizend, geistreich. Wir haben oben bemerkt, daß gewisse rhythmische Formen, des Marsches, des Walzers, in seiner Musik vorherrschen. Dies ist jedoch nur im Ganzen zu verstehen. In den einzelnen Motiven herrscht eine rhythmische Mannichfaltigkeit und Originalität, ebenfalls unerschöpflich und bewunderungswürdig. Kein Operncomponist hat ihn bis jetzt darin erreicht, geschweige denn übertroffen. Eine fernere glänzende Eigenschaft ist das Feuer,

und der oft hinreißende Schwung in vielen seiner Stücke. Die Steigerung nach dem Ende derselben zu ist freilich selten durch die Natur des Gefühls motivirt, sondern mehr um den Applaus für den Sänger herbeizuzwingen; doch wo sie durch die Situation gerechtfertigt ist, wie in manchen Ensembles und Finalschlüssen, wirkt sie hinreißend und mit unwiderstehlicher Macht. Und so wird begreiflich wie bei großen Mängeln, welche die ernste Kritik abstoßen müssen, weil sie den Verstand beleidigen und die Seele kalt lassen, diese Opern doch die Massen fort und fort erfreuen und anziehen können. Die Achtung und Zuneigung, welche wir bei den Namen Gluck, Mozart, Cherubini, Mehul, Carl M. von Weber u. s. w. empfinden, kommen bei der Erinnerung an den Namen Meyerbeer nicht. Und das ist für den Freund der Kunst ein betrübender Gedanke. Denn zweifellos waren die ursprünglichen Anlagen dieses Künstlers um nichts geringer als die jener Meister. Einzelne Partien in seinen Opern sind an dramatischer Wahrheit und Schönheit den besten Schöpfungen unserer größten Tondichter gleich. Marcels Scenen, das Verschwörungsensemble in den Hugenotten, der erste Auftritt der Wiedertäufer, Partien der Fides in dem Propheten u. a. m. können zu den genialsten Erscheinungen im Gebiete der Oper gerechnet werden. Und so muß man zuletzt aussprechen: nicht aus Irrthum gerieth Meyerbeer auf falsche Wege, oder wegen schwächeren Talentes kam er jenen großen Meistern nicht gleich, sondern allein wegen seiner unbegrenzten Ehrsucht und dem daraus fließenden Mangel reiner Künstlergesinnung. Ging sie doch so weit, daß sie auch gewisse Nebenmittel nicht scheute, die außer der Tonkunst lagen, und welche man aus der Aeußerung eines berühmten Zeitgenossen entnehmen kann: „Ich wünschte, daß meine Werke mir nur halb so viel einbrächten, als Meyerbeer die seinigen kosten.“

11.

## Die Musik — keine Kunst.

Vor einigen Jahren machte Dr. Hanslick die merkwürdige Entdeckung bekannt, daß die Musik keine Seele habe; daß sie keine Gefühle ausdrücken könne und auch nicht solle. Jetzt tritt Prof. Daumer mit der Behauptung hervor, daß die Musik keine Kunst sei (Musikalischer Katechismus; deutsche Vierteljahrsschrift, No. 107, 1864). Vielleicht interessirt es unsere Leser, einige Beweise für diesen neuen Satz zu vernehmen.

Man pflegt — sagt der Verf. — Kunstdarstellungen von Realitäten der Natur und des Lebens zu unterscheiden; die Kunst ist in diesem Sinne das Vermögen, einen gewissen, wohlgefälligen Schein, eine Vorstellung, ein Bild hervorzubringen, das sich als solches von der vor- oder dargestellten Sache selbst unterscheidet. Und in diesem Sinne, behauptet Prof. Daumer, sei die Musik keine Kunst, indem sie zu den Realitäten der Natur und des Lebens selbst gehöre. Er meint, alle anderen Künste ahmen Gegenstände nach, und geben dadurch nur den Schein derselben wieder; die Musik aber ahme nichts nach, sie sei die Sache selbst, sie sei unmittelbare Wahrheit und Wirklichkeit. Denn — zu der allgemeinen Wahrheit und Wirklichkeit gehört doch gewiß die Seele der Dinge, ihr inneres, göttlich begründetes Wesen und Leben; und dieses ist's, was sich in der Musik eine Sprache geschaffen. Hiernach ist die Seele der Dinge die Componistin, und ihre musikalischen Mittel? — sind in der ganzen Natur verbreitet. Alle Tonwerkzeuge derselben kann sie freilich nicht gebrauchen, denn meist rauscht und tönt die Natur ziemlich unmusikalisch; aber es bleiben jener neuentdeckten Componistin noch Tonmittel genug übrig, um die Seele der Dinge kundzugeben. Nämlich erstens: die Vögel. Im Vogel geht die Natur in Gesang über. Und dieser ist nicht etwa so beschränkt, daß er überall nur isolirte Tonfolgen hervorbringe. O nein — in Brasilien wohnt der dicholophus crista-

tus, Sariama, der macht ächte Musik. Denn — seine Stimme ist weitschallend und wird in vielen gleichartigen, aufeinanderfolgenden, von der Höhe zur Tiefe herabsinkenden Tönen gehört. Und daß man nur nicht glaube, der dicholophus cristatus wäre ein bloßer Solosänger. Er liefert auch Chöre. Denn: „öfters stimmen mehrere zu einem vollkommen richtigen Accord.“ „Und das“ — ruft unser Verf. aus, „ist doch gewiß Musik im engsten und strengsten Sinne des Worts.“ Ferner ist zum Ausdruck der Seele der Dinge im Süden Amerika's der Vogel Paucar oder Orioli angestellt. Der liefert ein wundersames Glockenspiel. Die Töne dieses kleinen Waldvogels sind hell, rein, melodisch, musikalisch, und — fallen weithin ins Ohr. Die Peruaner nennen ihn aber auch Organista oder Flautero, den Organisten oder Flötenspieler. Man vermöchte ihn deshalb auch um keinen Preis zu tödten. Die Musik beginnt also wirklich schon im Vogel da zu sein „in ihrer vollen, künstlerischen Bedeutung; das ist eine zoologische Wahrheit und Thatsache.“ Wir haben aber für den Beweis, daß die Musik keine Kunst ist, noch ganz andere, schlagendere, überzeugendere Thatsachen! Denn — „wenn gewisse Nachrichten und Sagen nicht blos märchenhaft erfunden sind, so werden zuweilen musikalische Stimmen und förmliche Musiken, die nicht weiter zu erklären sind, in der Luft gehört.“ Und hieraus ergibt sich aufs evidenteste, nicht allein, daß die Musik keine Kunst ist, sondern daß sie auch kein erlerntes Können, mithin keinen Künstler braucht, denn die Erde, der Planet überhaupt ist Componist, Instrument und ausführender Musiker zugleich. Unser Planet ergötzt sich — (er ist also weiter auch noch sein eigener Zuhörer —) sowie in der Fata Morgana in Luftbildern — (danach wäre ja auch die Malerei keine Kunst?) so auch an einem tönenden Phänomen, an einer frei und selbständig hervorgebrachten Luftmusik. —

In der Musik, die keine Kunst ist, „spricht sich der göttliche Kern der Dinge aus; wir schwimmen hier recht eigentlich in den Wogen der Wahrheit, der Realität der allgemeinen, weltgroßen Wesenheit und Wirklichkeit, aber abgelöst von der gemeinen

Wirklichkeit, welche uns das in den Dingen verborgene höhere Wesen und Leben verdeckt und entzieht; sie gibt uns unmittelbar, ohne blos vorzustellen und zu bedeuten, die göttliche Substanz des Daseins, sie gibt uns Gott zu fühlen." (Das thut das kleinste Gräschen auch.) Darum ist sie auch ganz besonders die heilige, die religiöse Kunst (wie uns die Ornithologie durch den dicholophus cristatus, den Paucar oder Orioli, und die Sage durch unsern Planeten beweist). „Für den, der die Sache versteht, hat übrigens auch die profane Musik einen höheren Sinn und Charakter: die Musik ist ihm immer und überall eine, wenn auch noch so entstellte und entwürdigte Theophanie (Gotteserscheinung)."

Hieraus entwickelt sich ein ganz neues kritisches Princip, über welches eine leidliche Anzahl von Componisten höchlichst entzückt sein werden, nämlich: es gibt gar keine schlechte Musik.

Man vernehme das große Wort.

„Eine frivole Musik und ein frivoler Musikgenuß ist eigentlich ein Widerspruch, eine contradictio in adjecto, etwas im Grunde Unmögliches, nur Gemeintes, nicht factisch Wahres und Wirkliches." — Der Beweis? — Hier ist er.

„Wenn eine wilde Gesellschaft Musik verlangt, um darnach zu tanzen, so will sie sich, bei all dem Gegensatze, den ihre Gesinnung und Sitte zum Religionsglauben bilden mag, doch eigentlich im Elemente des Göttlichen, Ewigen, Himmlischen fühlen und bewegen — sie weiß es nur nicht." (Allerdings, sehr nicht wissen muß sie es mitunter, denn nicht selten passirt es, daß eine solche wilde Gesellschaft, im Elemente des Göttlichen, Ewigen, Himmlischen schwelgend, sich mit Krügen, Stuhlbeinen rc. die Köpfe blutig wirft und haut. —)

Kann denn die Musik für den Prof. Daumer gar nichts ausdrücken? O ja! „Die Musik kann sich, so zu sagen, den Spaß machen und auch Kunst in jenem andern, ihr eigentlich fremden Sinne sein. Sie kann nachahmen, schildern, Vorstellungen, Bilder von wirklichen Gegenständen und Vorgängen zu erwecken suchen." (Von der Analogisirung der Gefühle und

Leidenschaften durch Musik schweigt der Verfasser.) „Aber das braucht sie nicht, um Musik zu sein; es ist für sie keine wesentliche Aufgabe, es ist eine Nebensache, ein Luxus und kein rechter Ernst darin, ist eine oft fühlbar ungehörige, den Charakter der Corruption und Ausartung tragende Spielerei und Künstelei."

Armer Haydn, armer Mozart, armer Beethoven! Ihr habt in euren göttlichen Compositionen die Empfindungen, die eure Herzen bewegten, ausgedrückt und in Millionen anderen Herzen erweckt, aber damit habt ihr nur einen unnützen Luxus getrieben, wovon der Sariama in Brasilien, der Paucar oder Orioli in Südamerika und unser Planet nichts wissen, deren Leistungen „doch gewiß Musik im engsten und strengsten Sinne des Worts sind."

Professor Daumer beginnt besagten Artikel, „Ist die Musik eine Kunst?" überschrieben, mit den Worten: „dies scheint eine sehr ungereimte Frage zu sein!" — Indessen gesteht er, diesen und die anderen Artikel für ein kleines Privatpublicum geschrieben zu haben, und zwar mit der Absicht „recht paradoxe Sätze aufzustellen und zu verfechten," als welches ihm „Freude gemacht habe."

---

12.

## Die Patti-Concerte in Leipzig.

So fest wir uns vorgenommen hatten, die Patti-Concerte ohne Vorurtheil zu besuchen, nur unserm eigenen Ohr und Gefühl den Eindruck auf uns zu überlassen, wir konnten doch auf dem Wege zu dem Gewandhaus die oft vernommenen Phrasen nicht aus dem Kopfe verbannen: Humbug, Reclame, Geldmachen, Barnum, Ullman; — keine Schule, keine Seele, keine wahre Kunst, Carlotta Patti; — verletzte Künstlerwürde, Hingabe an die gemeine Speculation, — Jaell, Vieuxtemps, Steffens! Viel weniger waren uns die guten Aussagen der Journale in der Erinnerung geblieben. So sind wir Kritiker! Gleich den ein=

gefleischten Criminalrichtern glauben wir viel eher an die Schuld als an die Unschuld der vor die Schranken Geführten! — Wir konnten erst zum zweiten Concert ein Billet erlangen. Die Stelle der Orchestersymphonie vertrat das schöne C-moll-Trio von Mendelssohn. So vortrefflich es aber von den Herren Jaell (Pianoforte), Vieuxtemps (Violine), Steffens (Violoncell) vorgetragen wurde, das Zuspätkommen vieler Damen störte den Genuß. — Aber still! das Trio ist beendet. Nach kurzer Pause, in welcher alles was Augen hat, seine Blicke in fast athemloser Spannung auf die Estrade des Orchesters richtet, erscheint an der Hand eines hochgewachsenen Mannes mit militärischer Haltung und Schnurrbart ein schönes junges Mädchen, bei deren italienischem Teint und Schnitt des Antlitzes wir unwillkürlich an Napoleon I. erinnert wurden, den wir einst an uns vorüber in die Schlacht ziehen sahen, obzwar eine eigentliche Aehnlichkeit nicht nachzuweisen wäre. — Carlotta Patti hinkt stärker, als wir nach den Beschreibungen erwartet hätten; sie schreitet nicht ohne Anstrengung vor, mit oft bescheiden gesenkten Wimpern, und man fühlt sich gewissermaßen beruhigt, wenn sie, verlassen von dem Führer, des Gehens überhoben, Stand gefaßt, und nun in gerader Stellung dasteht. Bis zu diesem Augenbick spürten wir nichts von — Humbug! Im Gegentheil können wir uns nicht erinnern, jemals eine Sängerin so ganz ohne Prätension, ohne alle künstlerische und weibliche Koketterie, in so natürlicher, anspruchsloser, bescheidener Haltung vor dem Publicum erscheinen gesehen zu haben. Sie trug an diesem Abend vor: Pollacca aus den „Puritanern" von Bellini, Schluß-Arie aus der Nachtwandlerin, La Danza, Walzer von Ascher, und gab, von dem wiederholten Hervorruf bestürmt, die Lachcouplets aus „Manon Lescaut" von Auber zu.

Nun also ihr Gesang!

Das Erste, was sich beim Sänger der Wahrnehmung bietet, ist der Klang der Stimme. Von ihm hängt die nächste, unmittelbarste Wirkung auf das Ohr ab, wie von der äußeren Schönheit oder Häßlichkeit des Menschen die Wirkung auf das Auge. Der Klang von Carlotta Patti's Stimme ist nicht groß-

artig und mächtig, aber von einer reizenden Lieblichkeit, natürlichen Frische und genugsamen Fülle. Es dauert nicht lange, so offenbart sich in ihrem Gesange eine zweite Eigenschaft, die schon in ihrer Anlage unter die allerseltesten gehört, ihr Umfang der Stimme, welcher sich, so weit wir ihn beobachten konnten, vom kleinen h bis zum dreigestrichenen g erstreckt. Ist diese Höhe zwar eine außerordentliche Seltenheit, so ist sie doch kein unicum; die Behauptung aber ist keck auszusprechen, daß noch keine Sängerin der Welt bis in die höchsten Töne hinauf alles, was an Fiorituren, Trillern, Passagen u. s. w. der Menschenstimme zugemuthet werden kann, im Ganzen mit so unerhörter Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt hat. Was man als einen Hauptvorzug schönen Gesanges mit „leichtem Anschlag, leichter Ansprache des Tons" bezeichnet, ist nicht genügend, den Reiz des Vortrags unserer jungen Sängerin auszudrücken. Das sieht nicht aus und klingt nicht, als rufe ihr Wille die Töne hervor, sondern als warteten diese, in der Kehle bereits versammelt, in voller Ungeduld, bis der kleine reizende Mund sich öffne, um alsobald in freier Selbstthätigkeit, sammetweich und brillant doch zugleich hervorzuquellen und zu perlen. Bewunderungswürdig ist ihr Staccato, bis in die höchste Höhe und im schnellsten Tempo gleich spielend leicht herausflatternd. Das An- und Abschwellen der Töne (messa di voce) executirt sie in der allerdenkbarsten Vollkommenheit. Zu allem diesem kommt eine durchaus haarscharfe Reinheit der Intonation. Endlich, was ebenfalls überaus wohlthuend wirkt, wird man niemals auch nur durch den leisesten Beihauch zu einem Tone, oder gar, wie bei sehr renommirten Sängerinnen nicht selten, durch schwere Zugseufzer nach jeder Phrase daran erinnert, daß Carlotta Patti zu ihrem Gesange Lunge und Athem verwenden muß. — Dies ist ihre technische Kunst, wozu ihr die Natur zwar die Anlagen in reichster Fülle gespendet hat, deren Ausbildung sie aber dem Fleiß, der Anstrengung, der Beharrlichkeit, dem Studium, der Uebung zuweist.

Wenn nun die bewunderungswürdigen, in gewissen Bezügen einzigen gesanglichen Eigenschaften Carlotta Patti's

zugegeben werden — und kein wahrer Musikkenner, der sie gehört, hat sie unseres Wissens geleugnet, — was bedeutet dann der von mancher Seite her gehörte Ausspruch: „Sie hat keine Schule"?

Er reducirt sich, unserer Ansicht nach, in technischer Hinsicht auf Folgendes. Ihr Triller ist nicht überall vollkommen; bei längerer Dauer uamentlich wird er zuweilen ungleich. Wer aber hat je einen durchaus vollkommen gleichen Gesangstriller gehört? Er scheint für die menschliche Stimme eine unlösbare Aufgabe zu sein. In ihren Rouladen verlieren mitunter, jedoch nur selten, ein paar Tönchen die volle Reinheit und wischen in einander — im Staccato jedoch niemals. Bei der Bildung ihrer Töne, in der mittleren Region, scheint sie auf gewissen Vocalen noch nicht ganz sicher zu sein; es macht sich dann dem feinern Ohr etwas Gezwängtes des Klanges bemerkbar. Dies ist Alles, was man ihrer Gesangstechnik vorwerfen kann. Und darum hätte sie keine Schule? Die außerordentliche Volubilität ihrer Stimme, die reine Intonation, das An- und Abschwellen der Töne in allen Gradationen u. s. w. wäre ihr von selbst gekommen, ohne Studium und Uebung und ohne Kenntniß der künstlerischen Bedingungen des Gesanges?

Vielleicht zielt man aber mit jener Phrase weniger auf ihren technischen als vielmehr den seelischen Vortrag. Dieser kommt allerdings jenem noch nicht gleich. Die tiefere Innigkeit des Schmerzes, der Trauer, die heftigen Ausbrüche mächtiger Leidenschaften, wie sie eine Malibran oder Schröder-Devrient darzustellen wußten, haben das Herz dieses jungen Mädchens noch nicht durchzogen und erschüttert, und wenn es davon singen soll, so referirt es vor der Hand gleichsam mehr nach Hörensagen als aus eigener Erfahrung und Erinnerung. Doch wäre es unrecht, unserer Sängerin darum das Gefühl überhaupt abzusprechen und die Fähigkeit es auszudrücken. Die Zärtlichkeit des einfachen Landmädchens in der Schlußarie zur Nachtwandlerin z. B. klang vernehmlich genug aus ihrer Seele hervor. Daß sie aber auch unter zusagenden Umständen, d. h. hier im heitern Genre, höchst charakteristisch vorzutragen vermag, bewiesen auf über-

raschende Weise die Lachcouplets aus Manon Lescaut von Auber, welche sie, von nicht enden wollendem Applaus nach jener Schlußarie zurückgerufen, zugab, und in welchen sie einen unbeschreiblich reizenden schalkhaften Humor mit der eminentesten und vollendetsten Volubilität zugleich entwickelte. Ein Nachbar, in dessen Urtheil wir volles Vertrauen zu setzen Grund haben, erzählte uns, daß diese Couplets von Auber für die Viardot geschrieben seien, Carlotta Patti aber in dem Vortrag derselben jene berühmte Sängerin übertreffe. Und in der That entspricht die Ausführung dieser Piece den höchsten künstlerischen Anforderungen in allen Beziehungen.

Alles zusammengenommen, kann man ohne Uebertreibung sagen: — es lebt gegenwärtig auf der ganzen weiten Erde keine Sängerin von so wunderbarer Begabung als Carlotta Patti. Sie kann die Bühne nicht betreten, sie ist auf das Concertgeben beschränkt, und in Amerika heimisch. War es der Gedanke, einen Barnum'schen Humbug zu treiben, der den Director Ullman veranlaßte, mit seinen Kenntnissen, seinen Erfahrungen, seinem kühnen und glücklichen Unternehmungsgeiste der jungen Künstlerin zu Hülfe zu kommen, sie unter seinem Schutz über das Meer zu geleiten und diese jedenfalls außergewöhnliche Gesangserscheinung auch dem musikalischen Europa zum Genuß entgegenzuführen? Täuscht er das Publicum mit falschen Versprechungen? Bereut irgend einer, der die Patti-Concerte besucht, sein dafür ausgegebenes Geld? Sagt irgend Einer, ich habe nicht gefunden was ich erwartet? Oder hört man nicht im Gegentheil oft genug die Aeußerung: Das hat meine Erwartungen übertroffen, das muß man hören, da hilft keine Beschreibung! — Liegt der Humbug vielleicht in der übrigen Einrichtung seiner Concerte? Es sind die ausgezeichnetsten Künstler, die er dazu engagirt, Jaell, Vieuxtemps, Steffens, und diese tragen nicht blos einzeln ihre Virtuosenpiecen vor, sondern auch im trefflichsten Ensemblespiel die Werke der classischen Meister. — Es wird ihm auch vorgeworfen, er strenge die Kraft des jungen Mädchens zu sehr an durch die täglichen Concerte. Davon hört man ihr nichts an. Sie singt heute so frisch und leicht als morgen;

und das ist sehr erklärlich, wenn man bedenkt, daß sie eben nur in Concerten auftritt, den ganzen Abend höchstens nur vier Stücke vorträgt, und dazu keine Proben nöthig hat. Wie ganz anders werden die Theatersängerinnen angestrengt! Zuerst das Einstudiren und Auswendiglernen immer neuer Partien zu Hause, und welcher die Stimme angreifender, sie ruinirender Partien oft in unserer Zeit! Dann die vielen Proben, und endlich die Aufführungen mit der doppelten Anstrengung des Singens und Spielens zugleich!

Hilft aber alles nichts! Ullman's Unternehmen geht zuletzt doch nur darauf aus — Geld zu machen. Ja, da liegt's! Mißlänge ihm dieses, kein Vorwurf würde ihn treffen, — daß aber seine Speculation sich als eine glückliche erweist, ist — ärgerlich. Was müssen denn aber wir Andern alle thun, denen kein Reichthum angeerbt worden? Wir müssen Geld von Andern zu verdienen suchen, wir müssen alle auf Erwerb desselben speculiren, und gratulire sich doch Jeder, der es auf keine schlimmere Weise verdient, als dieser Mann. Er muß es sich übrigens sauer genug werden lassen, durch ungeheure unausgesetzte körperliche und geistige Anstrengungen, um dem Publicum einen seltenen Genuß zu bereiten.

Es wird erzählt, Carlotta Patti sei mit Angst vor dem Leipziger Publicum aufgetreten. Nun, es hat zuweilen seine Eigenheiten. Der jungen Künstlerin gegenüber hat es sich gut und schön, gerecht und liebenswürdig erwiesen. Sie wird zufrieden mit ihm sein, und wir sind es auch.

13.

## Wilhelm Wieprecht,

Director der gesammten Musikchöre des Königl. Preuß. Garde=Corps 2c.

In der Nähe von Sangerhausen lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein reicher Gutsbesitzer, der für Musik leidenschaftlich eingenommen war. Er spielte mehrere Instrumente mit ziemlicher Fertigkeit, ließ alle seine Söhne, sechs an der Zahl, frühzeitig in der Tonkunst unterrichten, und nahm auch keine andern Leute in seine Dienste als solche, die irgend ein musikalisches Instrument zu spielen verstanden. So sah er endlich seinen Lieblingswunsch erfüllt, ein kleines Hausorchester beisammen zu haben, mit welchem zu musiciren ihm nun die glückseligsten Stunden bereitete.

Leider machte der siebenjährige Krieg dieser Herrlichkeit ein trauriges Ende. Der Mann verarmte wie viele seiner Genossen damals, und was die Söhne früher zu ihrem Vergnügen erlernt, mußten sie nun als Broderwerb ergreifen. Nur der Dritte konnte sich dem Forstfache widmen, ein anderer wurde Cantor, die übrigen lebten und starben als arme Stadtpfeifer, oder Stadtmusiker, wie sie jetzt genannt werden. Der jüngste derselben folgte seinem vierten Bruder als Stadtmusikus in dem kleinen thüringischen Landstädtchen Aschersleben. Daselbst wurden ihm zwei Söhne geboren. Von dem älteren geben wir hier eine kleine Lebensskizze.

Wilhelm Wieprecht, gegenwärtig Director der gesammten Musikchöre des königl. preuß. Garde=Corps, erblickte das Licht der Welt am 8. August 1802. Wie das Talent für Musik in der Familie erblich war, trat es auch bei ihm schon in frühester Jugend entschieden hervor. Bereits in seinem zehnten Lebensjahre spielte er ein Kreuzer'sches Violin=Concert vor vielen Zuhörern mit großem Beifall. Da wäre nun der weitere Unterricht bei einem ausgezeichneten Virtuosen nöthig gewesen. Man dachte an Spohr, aber dazu fehlten die Mittel. Indessen befand sich damals ein Schüler jenes großen Meisters,

Hünerbein mit Namen, in der herzoglichen Kapelle zu Bernburg. Dieser übernahm den Unterricht des Knaben, aber unter welchen Umständen! Allwöchentlich einmal, Morgens 6 Uhr, wanderte der Schüler mit der Violintasche auf dem Rücken von Aschersleben nach Bernburg, drei Stunden Weges; um 9 Uhr betrat er das Haus seines Lehrers, geigte ziemlich den ganzen Tag bei ihm, ebenso noch den andern Vormittag, und marschirte dann Nachmittags nach Aschersleben zurück. Drei Jahre hindurch, Winter und Sommer, bei gutem und schlechtem Wetter, hatte der kleine Geiger diese beschwerlichen Wanderungen unverdrossen fortgesetzt. Nun aber glaubte der Vater auch genug gethan zu haben, denn ein höheres Ziel für seine Söhne, als dermaleinst zu dem Amt eines Stadtmusikus befähigt zu sein, hatte er nicht im Sinne.

Nach der Confirmation wurde W. als Lehrling in die Stadtpfeiferzunft aufgenommen. Dies ist nun freilich die Sphäre nicht, in welcher ein musikalisches Talent zu höherer Kunstanschauung und geistiger Bildung gelangen kann. Der Unterricht wird den Gesellen überlassen, deren Interesse für ihre Schüler in der Regel nicht sehr groß ist. Zudem müssen letztere, um brauchbar für das Handwerk zu werden, möglichst viele Instrumente zugleich erlernen, was der Vervollkommnung auf einem einzelnen sehr hinderlich ist. Da die Uebungen der Lehrlinge und Gesellen bei Stadtmusikern in der Regel gemeinschaftlich in einem und demselben Raum betrieben werden, so entsteht dadurch eine heillose Kakophonie, die der Erweckung des feineren ästhetischen Sinnes und Geschmacks auch nicht sehr günstig ist. W. hielt indessen vier Jahre treu und fleißig als Lehrling aus, und so erschien denn endlich die ersehnte Stunde, wo er mit allen damals üblichen Feierlichkeiten und Handwerksgebräuchen losgesprochen, d. h. zum Gesellen befördert wurde. Nicht geringen Stolz und Freude empfand er dabei vorzüglich darüber, daß er nun zum ersten Mal die förmliche Erlaubniß erhielt, in Gegenwart von Zeugen — eine Pfeife Tabak zu rauchen.

Im spätern Umgange jedoch mit dem in Aschersleben stellvertretenden Bürgermeister Körte, einem leidenschaftlichen Musik-

freunde, bei dem öfter heitere Quartettabende stattfanden, war dem jungen Gesellen der Unterschied zwischen den Leuten seines Vaters und der feinern Welt bemerkbar geworden, und in dem Maße, als ihm dies zum Bewußtsein kam und Einfluß auf seine eigenen Sitten und Denkweise übte, wurde ihm seine bisherige Lage und handwerksmäßige Betreibung der Musik verhaßt, ja zuletzt fast unerträglich. Dies entfremdete ihn, ohne daß er es wollte, seinen andern Genossen und selbst seinem Vater, dem er von Tag zu Tag hochmüthiger erschien. Und so gab es oft herben Zwiespalt und Verdruß zwischen Vater und Sohn. Der Druck des Alten wurde immer fühlbarer, um, wie er meinte, den Dünkel des Sohnes zu brechen. Da sendete jedoch der Himmel einen mächtigen Helfer. Hermstedt, der berühmteste Clarinett-Virtuose seiner Zeit, gab auf Wunsch seines Freundes Körte ein Concert in Aschersleben. Durch einen Solosatz, den W. auf der Violine darin vortrug, wurde Hermstedt auf den jungen Mann aufmerksam. Nach dem Concert war ein Soupé im Körte'schen Hause, an welchem auch der alte W. und sein Sohn Theil nahmen. Hermstedt, der den Stadtmusikergesellen nicht an seinem Platze fand, aber von des Vaters Starrsinn gehört hatte, richtete an diesen die derben Worte: „Der Junge muß heraus aus diesem S..loche; der ist zu etwas Besserem da, als bei Euch zum Tanze zu fiedeln, oder, wenn das Glück groß wird, Stadtmusikus zu werden. Was Teufel, alter Freund! Das Ding geht nicht so, wie Ihr's meint. Ich werde dem Jungen Briefe an Barth (damaligen Stadtmusikus in Leipzig) geben, da kann er sich sein Futter verdienen, zugleich was Tüchtiges lernen, und damit Basta!"

So gab der Alte endlich nach, und in der glückseligsten Stimmung wanderte der aus seiner drückenden Lage Befreite im August 1821 der berühmten Lindenstadt zu. Leider konnte ihn Barth wegen mangelnder Vacanz nicht placiren, schickte ihn aber mit Empfehlungen an den Stadtmusikus Zillmann in Dresden, bei dem er denn auch am 2. Novbr. 1821 Aufnahme fand. Der neue Principal war ein finsterer und geiziger Mann, was seine Leute vielfach zu empfinden hatten, aber er gebot über

eine Kapelle von beinahe 30 Mann, mit welcher er fast täglich die besten Orchesterwerke im Ensemble studirte, und das war für W. die Hauptsache. Er erhielt seinen Platz an der ersten Violine. Von Körte trug er ein Empfehlungsschreiben an Karl M. v. Weber bei sich, aber es dem berühmten Meister zu übergeben, fehlte dem schüchternen Kleinstädter der Muth. Er zögerte von Tag zu Tag, so daß bereits zwei Monate verflossen waren, und wer weiß, ob er jemals dazu gekommen wäre, wenn ihn nicht das Schicksal auf eine unerwartete und schreckliche Weise vor die Augen des Meisters gebracht hätte. Zillmann war verpflichtet, am Dresdner Hoftheater die vorkommenden Musikstücke hinter der Scene zu besorgen. Eines Tages, in der Probe von Don Juan, hatte W. zu der Musik bei der Statue des Comthurs die Partie der Altposaune auszuführen, die er sehr fertig blies. Gott weiß, welcher böse Dämon ihn am Schluß des ersten Satzes anstatt der kleinen die große Terz ergreifen ließ. Alsbald erhob sich auf der Bühne ein Tumult, und wie aus dem Boden emporgeschossen stand plötzlich ein kleiner Herr vor den Leuten mit der zornig herausgepolterten Frage: „Wer bläst Alt?" indem er zugleich über Zillmann raisonnirte, daß er keine bessern Leute schicke. Im Augenblick darauf schien ihm jedoch sein Zorn auch schon leid zu thun; er zupfte W., auf den man gewiesen, am linken Ohr und fragte: „Sie sind wohl nicht lange beim Stadtmusikus?" W., der wie vom Schreck zur Bildsäule verwandelt dagestanden hatte, antwortete zitternd: „Nein, Herr Kapellmeister!" — „Woher?" — „Aus Aschersleben." — „Da kennen Sie wohl auch den Körte?" — „Ja, ich habe auch einen Brief von ihm an den Herrn Kapellmeister." — „So bringen Sie ihn diesen Nachmittag", sagte er mild, und huschte eilig wieder ins Orchester.

Der Empfehlungsbrief Körte's mußte sehr günstig lauten, denn der edle Meister nahm sich des jungen Mannes theilnehmend an, erlaubte ihm den Zutritt in sein Haus, und verschaffte ihm Unterricht bei dem ausgezeichneten Violin-Virtuosen Kammermusikus Haase. Die Lage des jungen Gesellen in Dresden war jedoch im Ganzen nicht sehr günstig. Er mußte außer

den allabendlichen Concerten in den Dresdner Bierhallen auch jeden Sonntag mit einer fünfstimmigen Kapelle in dem großen Saale der Handwerksgesellen bis Mitternacht zum Tanz aufspielen.

Unter vielen Sorgen und Anstrengungen bei sehr kärglicher Nahrung war der erste Winter überstanden worden, aber bänglichere Empfindungen noch erweckte der Blick in die nächste Zukunft. Die Fastenzeit war vor der Thür, wo keine Musik gemacht werden durfte, und Zillmann nach althergebrachter Weise jedem Gehülfen wöchentlich nur — zwölf Groschen Brodgeld zahlte. Verlängert wurde diese kärgliche Periode in jenem Jahre noch durch eine Landestrauer von drei Wochen. Doch wollte W. lieber das Aergste über sich ergehen sehen, als seine Condition verlassen und dadurch den Unterricht bei seinem geliebten Lehrer verlieren; als jedoch letzterer die bedrängte Lage seines Schülers entdeckte, gab ihm der brave Mann von diesem Augenblicke an nicht allein den Unterricht unentgeltlich fort, sondern auch das bisher bezahlte Stundengeld zurück.

Machte aber W. bei Haase tüchtige Fortschritte im Violinspiel, so stand er mit seiner übrigen Bildung ganz noch auf dem gewöhnlichen Niveau der Stadtmusikergesellen. Dies fiel ihm schwer aufs Herz, als er mit Julius Otto befreundet wurde, der, wenig älter an Jahren, doch in Wissen und Können viel höher stand. Die gelungenen Compositionen desselben erweckten zwar W.'s eigenen Schaffenstrieb; da er aber noch gar keine theoretischen Kenntnisse besaß, so brachte er es nicht weiter als zu Tänzen für sein kleines fünfstimmiges Orchester, die indessen seinen Umgebungen sehr gefielen und ihm die Gunst des Herbergsvaters erwarben, der ihm manchen guten Bissen dafür vorsetzte.

Die Situation veränderte sich jedoch zu W.'s Gunsten, als er von Barth für dessen Stadtmusikchor nach Leipzig engagirt wurde. Hier unterhielt er ebenfalls unentgeltlich weitern Violinunterricht bei dem damaligen Concertmeister der Gewandhaus-Concerte, Matthäi, wurde von diesem in die gebildeten musika-

lischen Kreise Leipzigs eingeführt und den damaligen bedeutendsten Kunstnobilitäten, dem Cantor Schicht, den Doctoren Rochlitz und Wendt, den Musikdirectoren Schulz, Pohlenz, Präger 2c. als ein Talent vorgestellt, in dem mehr liege, als bis jetzt zur Entwickelung habe gelangen können. So ward er in der Composition ein Schüler Schicht's, und der in Leipzig privatisirende Magister Rathgeber gab ihm Unterricht in der deutschen Sprache, in der Literatur, Geographie und Geschichte. Später besuchte W. auch die Vorlesungen des Prof Dr. Wendt über Aesthetik und Geschichte der Tonkunst und hospitirte sogar in dem Collegium des Dr. Tzschirner über Kirchengeschichte, gewiß ein Unicum in dem Leben eines Leipziger Stadtmusikusgesellen. Sein Lerneifer und Fleiß waren nach Rathgeber's Zeugniß aber auch beispiellos. Da W. zugleich in den Gewandhaus-Concerten als Violinist mitwirkte, desgleichen im Theater an der Posaune neben Queißer angestellt war, mit dem er auf diesem Instrumente bereits rivalisirte, so fühlte er sich einige Jahre höchst zufrieden und glücklich, und war während dieser Zeit in Wissen und Können ein ganz Anderer geworden. In Folge des immer mehr gewonnenen Selbstvertrauens bewarb sich W. später in Berlin um eine Stelle als Violinist an der königlichen Kapelle, legte eine Probe vor dem damaligen Intendanten Grafen Brühl und Spontini ab, erhielt das Patent als königlich preußischer Kammermusikus, und trat dieses Amt am 2. Mai 1824 in Berlin an.

Bis zu diesem Zeitpunkte, dem 22. Jahre seines Lebens, haben wir W. auf seinem Wege ziemlich Schritt für Schritt begleitet, um begreiflich zu machen, wie er sich in dem niederen Kreise seiner Genossen dennoch eine weit über sie hervorragende künstlerische und wissenschaftliche Bildung und damit das Zeug zu weiterem Emporklimmen zu erwerben vermochte. Von nun an und bis zu seiner späteren bedeutenden und ehrenvollen Stellung als Director aller preußischen Garde-Musikchöre müssen wir uns des beschränkten Raumes wegen mit kürzeren Notizen begnügen. In der Composition hatte W. sich bereits tüchtig herausgearbeitet, was sich dadurch documentirt, daß er

für seinen früheren Bekannten, Kötte in Dresden, mehrere Concertstücke schrieb, welche dieser ausgezeichnete Clarinett-Virtuose vorzugsweise auf seinen Kunstreisen blies, und eins davon, ein Concert, Hermstedt bei seiner letzten Anwesenheit in Berlin vortrug. Doch waren die ersten Jahre des Berliner Aufenthaltes für W. in pecuniärer Hinsicht sehr beschränkt, und auch als Künstler fühlte er ein gewisses Unbehagen, ohne es sich eigentlich erklären zu können. Denn obwohl er als Mitglied der königl. Kapelle im Theater die schönsten Opern und in der Zelter'schen Singakademie die gediegensten Oratorien zu hören bekam, so fühlte er sich doch dadurch weder zum dramatischen noch zum kirchlichen Schaffen angeregt. Seine wahre Bestimmung war ihm noch nicht offenbart. Sie enthüllte sich aber eines Tages, als ein Bataillon Infanterie mit seiner Musik an der Spitze an ihm vorüber marschirte. Von diesen Klängen, die zum ersten Mal an sein Ohr schlugen, wurde er so wunderbar ergriffen, daß ihm die Thränen aus den Augen stürzten, ja, daß er wie ein Kind laut schluchzen mußte. Als er nun diese Militärkapelle auf ihrem Hinmarsch zur Wachtparade verfolgte, und dort dieselbe in einen Kreis geschlossen die Ouverture zu Mozart's Figaro spielen hörte, da klang's in ihm: das ist dein Fach! Diesem sollst du dich ausschließlich widmen, darin wirst du Tüchtiges leisten.

Die Infanteriemusik stand indessen schon damals auf einem so ausgebildeten Punkte, daß sie ein Feld zu besonderer Auszeichnung nicht mehr bieten konnte. Dagegen war die Cavalleriemusik erbärmlich, arm an Instrumenten, und fiel in ihrer Stimmenbesetzung dermaßen auseinander, daß nicht zwei Musikchöre im Stande waren, auch nur das leichteste Handstückchen zusammen zu spielen. Dieses Feld lag beinahe noch ganz brach, und hier war viel zu thun.

Und nun ging er sogleich entschlossen und mit nicht zu ermüdendem Eifer ans Werk. An der Bekanntschaft mit dem damaligen Commandeur des Garde-Dragoner-Regiments, Major v. Barner, fand er einen Mann von Einsicht, der auf die Vorschläge W.'s einging und die Mittel zur Umformung seiner

Regimentsmusik beschaffte. Hiermit war die Reform der ganzen Blechmusik angebahnt. Die neuen Wirkungen nun, welche W. durch die vermehrten Instrumente erzielte und die er durch seine Compositionen dafür ins Licht zu setzen verstand, waren überraschend und reizten andere Chöre zu dem gleichen Wunsche darnach. Auch kam er nun in höhere Bekanntschaften und Verbindungen; man wurde überall aufmerksam auf den neuen Geist. Bei der Aufführung einer größeren Composition von ihm für Blasinstrumente in der Form der Spohr'schen Notturni wurde Spontini auf ihn aufmerksam, so daß er bald in dessen Hause Eingang fand. Mit den günstigen Erfolgen wuchs W.'s Eifer; er studirte Akustik, um die Geheimnisse der Blasinstrumente immer tiefer zu ergründen und die wirkungsvollsten Compositionsweisen dafür sich anzueignen. Nicht zufrieden damit, suchte er die vorhandenen Instrumente theils zu verbessern, theils neue zu erfinden. So kam im Jahre 1835 in Gemeinschaft mit dem Instrumentenmacher Moritz die Baßtuba, 1839 mit Skorra das Batyphon, ferner das Piangendo an den chromatischen Blechinstrumenten zu Stande. 1855 erfand er die Claviatur- und Druckmaschinen an dem Blech-Contrafagott. Sämmtliche Erfindungen wurden auf längere oder kürzere Zeit patentirt. Es konnte nicht fehlen, daß diese mannichfaltigen und ausgezeichneten Bestrebungen zur Kenntniß des Königs kamen, der ihn denn auch im Jahre 1838 zum Director der gesammten Musikchöre des Garde-Corps ernannte. Schon im Mai hierauf machte W. den ersten kühnen Versuch eines riesenhaften Ensembles von 1086 Militärmusikern und 150 Tambours in einem militärischen Tableau auf dem Schloßplatze zu Berlin, zum Empfange des Kaisers Nikolaus von Rußland aufgestellt. W.'s Ruf und die Ansprüche an seine reformatorische Thätigkeit verbreiteten und vermehrten sich nun immer mehr; 1843 wurde ihm die Direction der gesammten Musik des 10. deutschen Bundes-Armee-Corps übertragen, und führte er hierbei in Lüneburg eine noch bei weitem größere und glanzvollere Musik mit den hannöverischen, hanseatischen, oldenburgischen, mecklenburgischen, holstein-lauenburgischen und

braunschweigischen Musikchören auf. 1845 stand er an der Spitze der Empfangsmusik für die Königin Victoria in Köln. Von dort aus bereiste er auf Befehl des Königs die süddeutschen Staaten, um die Militärmusik derselben kennen zu lernen. Nach seiner Zurückkunft veröffentlichte er in der „Berliner Musik-Zeitung" seine sehr gut geschriebenen Reisebriefe über Volks- und Militärmusik in diesen Ländern. Hierbei entspann sich eine Polemik zwischen ihm und dem Instrumentenmacher A. Sax in Paris, der sich W.'s Erfindungen zuschreiben wollte, aber als Plagiarius entlarvt wurde. Im Jahre 1847 bekam W. den Auftrag, die preußische Militärmusik in die türkische Armee zu verpflanzen, zu welchem Zwecke er zwei seiner Schüler nach Konstantinopel sandte. Eine ähnliche Aufforderung kam ihm aus dem Freistaate Guatemala in Amerika zu.

W. hat im Laufe seiner Dienstzeit 174 Wohlthätigkeits-Concerte veranstaltet und zum Theil selbst dirigirt, und damit eine Summe von 150,000 Thalern erworben, davon er jedoch nie auch nur einen Groschen für sich genommen, sondern alles an Anstalten und an seine Musiker verwendet hat. Ferner stiftete er für Berlin und Potsdam Unterstützungscassen für Militärwittwen, sowie eine Pensions-Zuschußcasse für die Musikmeister des königl. preußischen Heeres, welche alle in der herrlichsten Blüthe stehen und deren Gedeihen fortan segensreich zunehmen wird, wofür ihm denn auch Liebe und Dankbarkeit von allen seinen Untergebenen reichlich gezollt wird.

Wenn sich nun dieser Mann durch Talent und unermüdlichen Fleiß vom armen Stadtpfeifergesellen bis zu seiner gegenwärtigen ehrenvollen Stellung emporgeschwungen und ohne eigentliche Lehrmeister zu einem bedeutenden Componisten, Schriftsteller, Lehrer und besonders Organisateur der Militärmusik ausgebildet hat, so sind ihm auch andere Ehren und Auszeichnungen nicht ausgeblieben. Seine Brust schmücken ein preußischer, hannöverischer und coburgischer Orden. Die königl. schwedische Akademie für Wissenschaft und Kunst ernannte ihn zu ihrem Mitglied, die königl. Akademie in Berlin zum akade-

mischen Künstler, der Karlsbader Musikverein zum Ehrenmitglied, seine Vaterstadt Aschersleben zum Ehrenbürger. Vom türkischen Kaiser erhielt er eine kostbare Tabatière mit Brillanten, außerdem viele Ehrengeschenke von hohen Personen und Untergebenen. Man muß gestehen, kein übles Resultat für einen Musiker, der in seinen zwanziger Jahren noch mit fünf Genossen in Dresden den Handwerksburschen Nächte hindurch zum Tanze aufspielen mußte.

Neben allen seinen mannichfaltigen Amtsthätigkeiten, mit denen er überhäuft ist, fand er immer noch Zeit, eine große Zahl von eigenen Compositionen und Arrangements für seine neu gegründeten Musikchöre zu schaffen und zu bearbeiten, die aber, weil für große Militärmusikmassen berechnet, bis jetzt außer der preußischen Hauptstadt leider noch nicht bekannt geworden sind.

Als W. nun vor einiger Zeit nach Leipzig kam, um mit mehreren preußischen Musikchören einige seiner Werke selbst zu dirigiren, waren wir wohl nicht wenig gespannt darauf, betraten jedoch den Saal der hiesigen Centralhalle nicht ohne einiges Vorurtheil, da der Zettel uns eigentlich lauter Dinge ankündigte, gegen die wir von Haus aus eine starke Antipathie in uns tragen: Bearbeitungen von Motiven anderer Componisten, — Arrangements ganzer Orchesterwerke unserer großen Meister für Militär-Instrumente, und — als eigene Composition ein militärisches Tongemälde, die Völkerschlacht bei Leipzig! Dazu die breiten und tiefen Massen der Militärmusiker! Wir bangten für unser ästhetisches Gefühl und für unser reizbares Ohr. Niemals aber sind unsere Befürchtungen weniger eingetroffen. Gleich der Triumph-Marsch über die Beethoven'schen Motive war ein geistvoll eigenthümlich und selbständig verarbeitetes Tonstück. Ebenso zeigte sich in dem Schlachtgemälde des Componisten Achtung für die Würde der Kunst. Wir wollen die oft behandelte Streitfrage, ob die Malerei äußerer Ereignisse unter die gerechtfertigten Aufgaben der Tonkunst gehöre, hier nicht von neuem discutiren. Die größten Tonkünstler, Haydn, Beethoven, K. M. v. Weber,

Mendelssohn u. a. m. haben sich die Erlaubniß dazu genommen. Sicher ist wenigstens so viel, daß Tonbilder Vorstellungen, und vorher bestimmte Vorstellungen entsprechende Tonbilder erzeugen können. Die Pastoral-Sinfonie von Beethoven liefert einen der schönsten und schlagendsten Beweise für die letztere Behauptung. Der Tondichter verstehe nur die Kunst, mit der Ton-Malerei der äußeren Erscheinungen zugleich die analogen inneren Empfindungen zu vereinigen. Und dies ist W. aufs beste gelungen. Durch ein äußerst geschicktes Programm hat er die ganze Reihe der Schlachtmomente des 18. und 19. Octobers in der Vorstellung der Leser aufs anschaulichste erweckt, und durch die Verarbeitung der historisch aus jener Zeit bekannten und populär gewordenen Märsche, Hymnen u. dgl. m., sowie durch den treffenden Ausdruck der daraus entstehenden Empfindungen das Herz der Hörer zur Mittheilnahme erweckt.

Wer bei Kunst- und namentlich Tonwerken auf die einzelnen Aeußerungen aus dem Publicum merkt, vernimmt freilich oft die abgeschmacktesten Urtheile, zuweilen aber auch solche, die mit wenigen natürlichen Worten den Nagel auf den Kopf treffen. Eine Aeußerung der letztern Art kam aus dem Munde einer jungen Dame: „Mir war," sagte sie, „als stünde ich auf einem Thurme, und sähe den ganzen Verlauf der schrecklichen Schlacht in allen ihren Einzelheiten ringsum wüthen, und doch empfand mein Ohr durchaus die schönste und klarste Musik." Man kann den Werth und Eindruck dieses gewaltigen und doch stets schönen Tongemäldes in der That nicht treffender bezeichnen. Den Grundsatz, welchen Mozart bei Gelegenheit der Entführung aus dem Serail an seinen Vater schrieb: „daß nämlich die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben müsse" — diesen Grundsatz hat W. zu dem seinigen gemacht. Darum erregte auch das Schlachtgemälde bei dem ganzen Publicum einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, der sich in einem nicht enden

wollenden Beifallssturme Luft zu machen suchte. Dieses Werk ist im Druck erschienen, und wir rathen Jedem, der die Instrumentirungskunst für Militärmusik lernen will, sich die Partitur anzuschaffen und zu studiren, denn wie W. der Schöpfer dieser Kunst ist, hat er sie auch gleich auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht, und ist zur Zeit wenigstens noch der unerreichte Meister darin. Da er seit längerer Zeit an einem Werke über die Instrumentation für Militärmusik arbeitet, so dürfen wir ein Buch erwarten, das eine bisher in diesem Fach noch vorhandene Lücke aufs beste ausfüllen wird.

---

14.

## Die Marseillaise.

„Dieses revolutionäre Tedeum hat etwas Trauriges, Ahnungsvolles, wenn es auch noch so muthig vorgetragen wird." Goethe.

Wenn einem tüchtigen Componisten die Aufgabe geworden wäre, das jetzt weltbekannte Lied, das man die Marseillaise nennt, etwa in einer Oper mit einer Melodie zu versehen, so würden ihn jedenfalls folgende Momente für die Auffassung desselben und folglich für die richtige Wiedergabe des Ausdrucks in Tönen geleitet haben.

Das Lied ist ein begeisterter Aufruf an das Volk, das Vaterland, um die junge Freiheit seiner Bürger zu vertheidigen.

Es ist, in aufgeregtester Zeit, an ein bis zum tiefsten Grunde aufgewühltes revolutionäres Volk gerichtet und soll dasselbe noch mehr entflammen.

Dieses Volk ist das von Natur schon lebhafte, leicht entzündbare französische.

Berücksichtigte dies der Componist, so konnte er über die Auffassung des Liedes durchaus nicht in Zweifel sein. Er würde

demnach eine kurze Taktart, wahrscheinlich $^2/_4$, ein schnelles, feuriges Tempo, scharfe, kecke Rhythmen, kühne Intervallenschritte gewählt, kurz einen raschen, feurigen, begeisternden Sturmmarsch geschaffen haben.

Das that Rouget de Lisle nicht. Man hört in dieser Marseillaise, wie wir sie kennen, eine langsame, gemessene altmodische Marschmelodie in $^4/_4$ Takt, in welcher an sich gar nichts Feuriges, Wildes, Stürmisches, Rachedurstiges liegt.

Und trotz diesem klaffenden Widerspruche zwischen Text und Musik die gewaltige Wirkung des Liedes, der allein bekanntlich Klopstock den Tod von 50,000 tapfern Deutschen zuschrieb!

Dieser Umstand ist gewiß von so bedeutender Wichtigkeit, daß er eine sorgfältige Untersuchung und Prüfung verdient. Aus derselben wird sich aber ergeben, daß jener Widerspruch nur ein scheinbarer ist und sich vielleicht ganz löset, wenn man die Sache genauer in's Auge faßt:

Das Lied (Text und Musik) ist im Beginn der Revolution entstanden; es richtet sich noch an die königlichen Franzosen, die zwar aus der alten Zeit herausgetreten sind, vor denen aber die neue Zeit noch verschleiert, von düstern Wolken umhüllt liegt, in denen die alte Gemessenheit, Artigkeit und Anmuth noch nicht ganz durch Rohheit und blutige Gräuel verdrängt sind.

Das damals vorherrschende Gefühl war die junge Liebe zu dem ganzen großen Vaterlande, als dessen Söhne sich Alle hatten fühlen lernen, weshalb auch Alle einander wie Brüder liebten. Liberté, égalité, fraternité hieß die neue Devise, für welche das leicht erregte Volk sich schwärmerisch begeisterte. Friede den Hütten! klang es tröstend durch das Land und wie mit Bedauern, nur aus Noth, gegen die der allgemeinen Regung entgegenstrebenden Großen, erhob sich dazwischen der Drohruf: Krieg den Palästen!

Haus und Familie galt den Franzosen von damals noch als das Höchste nach dem Vaterlande und von allen Liedern die sie gesungen, ist keins so wahr und tief aus ihrem Herzen geflossen als das millionenfach gehörte

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille?

Sie kannten den Zauber der neuen gloire noch nicht, der später so gewaltig auf sie wirkte, denn Rouget selbst sagt in seinem Liede: le jour de gloire e s t a r r i v é.

Die e d l e Begeisterung rief zum Kampfe, es trieb nicht Gier nach Blut und Mord, sogar der Feind sollte geschont werden. Die Marseillaise selbst sagt:

Von armen Opfern schont des Blutes,
Die Zwang nur waffnet gegen Euch.

Die Franzosen von damals hatten die Knechtschaft erst kürzlich abgeworfen, die Freiheit war noch keineswegs gesichert; sie dachten mit Bangen an den Zustand des Drucks, unter dem sie geseufzet, zurück, sie sahen mit Bangen in die Zukunft, die sie in die frühere Knechtung zurückstürzen konnte. Die eben erst Freigewordenen fordert das Lied auf, die Freiheit zu wahren, muthig gegen die äußern und innern Feinde zu stehen und zu kämpfen. Man wußte, was zu erwarten war, wenn das Unternehmen mißlang, und trotz allem Muthe mußte dem Besten selbst ahnungsschwer das Herz schlagen.

Versetzt man sich in solche Stimmung, so dürfte der vielfach gerügte Zwiespalt zwischen den Worten und der Melodie der Marseillaise wohl schwinden.

Sie ist ein Marsch für ein Volk von Brüdern, das nicht aus Haß und Wuth gegen den Feind, sondern mit Bedauern über die Nothwendigkeit in den Kampf zieht und mit Schmerz die Seinen schutzlos zurückläßt; das nicht in Siegesübermuth und sicherm Siegesbewußtsein auszieht, sondern in banger Ahnung, wenn auch entschlossen, fest und muthig. Sie ist ein Marsch nicht für blutgierige Horden, für Hyänen der Revolution, sondern für ein Volk, das der Knechtschaft sich entwunden hat, für gewesene Sklaven, die sich nur gegen das Wiederanlegen der Ketten wehren.

Ist sich Rouget de Lisle alles Dessen bewußt gewesen, als er seine Marseillaise schuf?

Hat er wohlbedacht gerade diese und keine andere Weise gewählt?

Aller Wahrscheinlichkeit nach: nein!

So wäre ja die oft, auch von mir bestrittene Behauptung, daß das Genie in instinktartigem Schaffen das Beste treffe, glänzend bewiesen?

Keineswegs.

Rouget de Lisle, so wird erzählt, wurde in einer Abendgesellschaft, in welcher von der Gefahr des Vaterlandes die Rede gewesen war und man sich gegenseitig für dasselbe begeistert hatte, von einer jungen liebenswürdigen Dame aufgefordert eine Kriegshymne zu dichten und zu componiren, der Tyrtäus Frankreichs zu werden. In dieser Stimmung ging der Dichter, der ein warmer Freund seines Vaterlandes und der Freiheit, aber nichts weniger als ein blutdürstender Marat war, nach Hause und noch in derselben Nacht entstand die Marseillaise. Unwillkürlich trug sich die Stimmung, in der er sich befand, in die über, in welche er sich bei dem Dichten seines Aufrufes versetzte und so war es natürlich, daß er eine Weise fand, wie wir nun kennen.

Aber die Worte des Liedes? Sie zeigen doch wenig oder gar nichts von der Nachwirkung jener Stimmung. Sie sind voll Gluth und Haß. Allerdings. Mir fällt dabei das Gedicht der Herzogin Helene von Orleans auf die Musik ein:

Der Freundschaft Worte haben oft gelogen,
Es täuscht die Liebe durch Beredtsamkeit;
Musik allein hat nie ein Herz betrogen.

Mit Worten läßt sich leichter umgehen als mit Tönen; Geist und Einbildungskraft führen dem Dichter die verlangten Worte und Vorstellungen zu, ohne daß eine denselben nicht entsprechende Stimmung ein unübersteigliches Hinderniß wäre. Auch war Rouget de Lisle ein geübter Dichter, als Componist aber nur Dilettant, er beherrschte also die Sprache vollkommen und konnte die Gedanken, die in ihm entstanden, in die ihm die passendsten scheinenden Worte kleiden, während er in der Composition ungeübt war und aus derjenigen Stimmung heraus schaffen mußte, welche ihn eben ganz beherrschte.

Hätte ein Anderer die Marseillaise so aufgefaßt und com-

ponirt, wie ich oben im Eingange andeutete, so würde er sich ebenfalls nicht vergriffen, er würde mit seinem Werke keine geringere Wirkung, wenn auch eine verschiedene hervorgebracht haben; denn es ist eben so richtig bei einem Aufrufe an ein revolutionirtes Volk den Haß und die Wuth zum Hauptausdruck zu machen, als den ruhigen Muth, den unerschütterlichen Entschluß dem Feinde fest entgegenzutreten und stolz, wenn es sein muß, selbst zu sterben.

Etwas aber ist dabei doch wohl zu beachten. Wenn auch in einem Falle, wie hier, durch verschiedene gleich richtige Auffassung im Allgemeinen gleich starke Wirkung hervorgebracht werden kann, so muß immer noch untersucht werden, ob nicht doch die eine Auffassung eine allgemeinere Wirkung haben dürfte als die andere. Eine allgemeinere Wirkung aber wird stets die anmuthendere, um nicht zu sagen anmuthigere, Auffassung üben. Rouget de Lisle wählte die letzte und mit Recht. Obgleich die angedeutete erstere wildere, heftigere Auffassung des Liedes eben so wahr ist als die zweite mildere, so ist doch unbestritten die letztere die wohlthuendere.

---

15.

# Aus Gesprächen mit Carl Maria von Weber.

## I.

„Totalität des Ausdrucks wird von jedem poetischen Werke gefordert, denn Charakter muß es haben, sonst ist es nichts.“ Schiller.

Ich gestand ihm, daß ich daran sei eine Operncomposition zu versuchen und wenn er, der große Meister, setzte ich hinzu, mir über Einiges Rath und Aufschluß geben wollte, würde ich mich glücklich schätzen.

„So weit ich es im Stande bin, stehe ich gern zu Diensten,“ antwortete er freundlich.

„Im „Freischütz““, begann ich, „bewundere ich zunächst das Totale des Styls, des Tones oder wie ich es nennen soll. Es kommt mir vor, als gehöre jede Melodie, jeder Klang in dieser Oper eben **nur** in den „Freischütz“ und als könnten sie unmöglich in einem andern Werke erscheinen. Ich höre in diesen Tönen nicht blos den Ausdruck bestimmter Gefühle, sondern den Ausdruck von Gefühlen der und der bestimmten Person, ja ich höre sogar die Zeit mit, in welcher die Oper spielt und den Ort, an dem die Handlung vorgeht. Ich empfinde bei Ihrer Musik zum „Freischütz“ dasselbe, wie bei dem Lesen des „Götz von Berlichingen“, des „Tasso“ u. s. w. Wie man keine Stelle aus dem „Götz“ in den „Tasso“ oder aus diesem in jenen versetzt denken kann, ohne ganz heterogene Elemente mit einander zu vermengen, so könnte, meiner Meinung nach, aus dem „Freischütz“ nichts in eine andere Oper versetzt werden und umgekehrt.“

„Wohl dem „Freischütz“, wenn dem so ist“, erwiderte Weber, „aber eine solche Empfindung werden Sie bei meiner Oper nicht das erste Mal gehabt haben. Sie werden sich auch kein Stück aus dem „Don Juan“ in die „Zauberflöte“ versetzt denken können, oder aus dieser in jenen. Das Größte und Bewundernswürdigste in dieser Art hat meiner Ansicht nach Mehul in „Joseph in Aegypten“ geleistet, denn in dieser Oper zeigt sich wahrhaft patriarchalisches Leben und orientalische Farbengebung. Ist es mir auch im „Freischütz“ gelungen einen durchgehenden Charakter festzuhalten, so verdanke ich es allerdings dem aufmerksamen Studium der großen Muster, die wir haben.“

„Sie setzen mich in Erstaunen, Herr Kapellmeister“, sagte ich wirklich höchlich verwundert. „Ich bin bisher wohl mit den Allermeisten des Glaubens gewesen, Ihr mächtiger Genius habe es Ihnen eingegeben, gerade so, wie es geschieht, den Hörer unwiderstehlich in eine bestimmte Zeit, in das romantische Jägerleben und das geheimnißvolle Walten dämonischer Mächte hineinzuversetzen. Und Sie hätten trotz Ihrer Originalität auf Vorbilder geblickt?“

„Ich will und werde den Genius nicht verleugnen“, erwiderte

Weber; „aber niemals habe ich mich auf ihn allein verlassen. Thun Sie das auch nicht, aber verstehen Sie mich auch recht, wenn ich von Vorbildern spreche. Wenn wir an Schöpfungen unserer Vorgänger irgend eine scharf ausgeprägte Eigenschaft erkennen, die nothwendig da sein muß, wenn die Arbeit ein Kunstwerk sein soll, so müssen wir dieselbe studiren, sie nachzubilden und unserm Werk in gleichem Maße mitzutheilen versuchen."

„So wäre es auch zu erlernen, einem so großen Werke, wie es eine Oper ist, einen Totalton zu geben?" fragte ich.

„Gewiß," antwortete Weber sogleich mit Bestimmtheit und hob den Kopf etwas aus dem Kissen empor; „wenn das nöthige Talent da ist, versteht sich."

Ich sah ihn mit der gespanntesten Erwartung an, um ihm die goldenen Worte gleichsam von den Lippen zu nehmen. Mein Eifer entging ihm auch nicht; er lächelte und fuhr fort:

„Erwarten Sie von mir jetzt keine erschöpfende Auseinandersetzung; gern aber theile ich Ihnen mit, was ich darüber gedacht habe. Statt Totale oder Totalton wollen wir Charakter sagen oder noch besser charakteristischer Hauptton, wie sich auch die Maler ausdrücken und womit ich die Instrumentationsfarbe des Ganzen meine. Eine und dieselbe Landschaft hat einen ganz verschiedenen Charakter im Frühling, im Sommer, im Herbst, im Winter; sie hat einen andern am Morgen, am vollen Mittag, am Abend, in der Nacht. Der Maler erkennt das, was der Landschaft zu den verschiedenen Zeiten das Eigenthümliche, den Charakter, ertheilt und versteht es, durch entsprechende Farbenmischung jenen charakteristischen Hauptton in sein Bild der Landschaft überzutragen, so daß dem Beschauer die Wahrheit der Darstellung sofort kenntlich entgegentritt."

„So hätte der Componist mit Klängen wie der Maler mit Farben den Hauptcharakter seines Werkes hervorzubringen", fiel ich in freudiger Ungeduld ein, denn ich begann zu ahnen, was der Meister sagen wollte.

„Allerdings", bestätigte Weber. „Sie wissen ja, daß man eine und dieselbe Melodie auf unendlich verschiedene Weise in-

strumentiren und accompagniren und ihr dadurch einen unendlich verschiedenen Ausdruck oder Charakter geben kann. Sie wissen, daß es möglich ist, dieselbe Melodie je nach der Instrumentation zu einer weichen oder harten, sanften oder stürmischen, hellen oder düstern zu machen und Sie werden nun auch nicht mehr in Zweifel über das Hauptmittel sein, durch welches einem einzelnen Musikstücke oder einer ganzen großen Oper ein gewisser Hauptcharakter zu geben ist."

„Wenn der Hauptcharakter einer Oper z. B. rauhe Kraft sein sollte", bemerkte ich, „so müßte jedes Tonstück, jede Melodie darin rauhkräftig instrumentirt sein?"

„In dieser Weise", entgegnete Weber, „bei so strengem Festhalten des Grundsatzes, würde der Hauptcharakter einer solchen Oper wahrscheinlich zur Monotonie werden. Etwas Wahres aber liegt in Ihrer Bemerkung. Uebersehen Sie nicht, daß ein Charakter nicht aus einem einzigen Zuge, sondern aus einer Verbindung mehrerer Züge besteht, die sogar von einander sehr verschieden sein können und von den bald der eine bald der andere hervor- oder zurücktritt. Die Züge, welche am häufigsten vortreten, welche demnach die vorherrschenden sind, geben den Begriff des Charakters. Sollte also, um bei Ihrem Beispiele zu bleiben, das Totale einer Oper rauhe Kraft sein, so würde dasselbe hervorgebracht werden, wenn die Mehrzahl der Gedanken darin jenen Charakter an sich trüge, wenn er, mit andern Worten, vorherrschte. In einer solchen Oper kämen jedenfalls auch Einzelheiten vor, die das Gegentheil von rauher Kraft sind. Der wilde Held würde z. B. lieben und der Geliebten gegenüber, trotz seiner Wildheit, sanft sein. Ein solcher Mann ist aber gewiß auch in zärtlichen Augenblicken ein Anderer als der, welcher einen sanften Charakter an sich besitzt; selbst in seine Sanftmuth und Zärtlichkeit wird sich etwas von seinem Charakter übertragen, er wird z. B. „ich liebe Dich" ganz anders singen als ein schmachtender weicher Jüngling. Lassen Sie also etwas, bald mehr bald weniger, von der Klangfarbe, mit welcher Sie Ihren Helden charakterisiren, in allen Situa-

tionen erscheinen, in denen er auftritt, so werden Sie in Ihrer Musik dem Hauptcharakter treu bleiben."

Ich hätte die Hand Weber's erfassen und küssen mögen. Was ich bis dahin an den Meisterwerken, auch am „Freischütz", bewundert hatte, ohne daß ich mir klar und vollständig Rechenschaft zu geben vermochte, war mir plötzlich deutlich geworden. Ich wünschte nur noch, daß der Meister sich über sein eigenes Verfahren in dieser Hinsicht beim „Freischütz" aussprechen möchte und wollte ihn geradezu dazu auffordern. Er kam mir indeß zuvor und fuhr fort:

„In dem „Freischütz" liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personificirt. Ich hatte also bei der Composition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen; diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht blos da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst noch von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation, für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volksthümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu danken, wenn mir dieser Theil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, Einzelnes aus solchen Melodien — soll ich sagen: notlich? — zu benutzen. Es wird ihnen nicht entgangen sein, daß der letzte Jägerchor z. B. den zweiten Theil der Melodie von „Marlborough" versteckt enthält."

„Gewiß um die Hörer daran zu erinnern, daß die Oper in der Jägerwelt spielt, brachten Sie Hornmelodien auch da an, wo nicht gerade ein Jägerlied zu bezeichnen war, also nur des Hauptcharakters wegen?" sagte ich. Sie erscheinen im Adagio der Ouverture, im Allegro (die vier Hornstöße), im Terzett des ersten Aktes: „o laß Hoffnung dich beleben", im zweiten Finale

als wilde Jagd, zweimal im dritten Akt und wiederholt als Jägerchor."

„Allerdings", bestätigte Weber, „und ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfterer anbringen können, z. B. überall da wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene gnügte, um die Hörer in das Jäger- und Waldleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewendet, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigenthümlichkeit des „Freischütz" nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: „mich umgarnen finstere Mächte", denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese „finstern Mächte" mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren an, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben."

„Das ist Ihnen wunderbar gelungen", sagte ich; „es überläuft mich bei manchen Tönen ein kalter Schauer und es ist mir als wolle mich selbst die schwarze Kralle eines Ungethüms aus der Unterwelt packen."

Weber lächelte behaglich und antwortete:

„Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkele, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Clarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht merkbar wäre, Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper geben."

„Je klarer mir das Verständniß des „Freischütz" wird",

fiel ich begeistert ein, „um so höher steigt meine Bewunderung für den Schöpfer desselben. Welche ungeheure Erfindungskraft gehörte dazu, um eines Theils immer die gleichen Farben festzuhalten, andern Theils aber nicht blos der Monotonie zu entgehen, sondern in dem gegebenen Kreise sogar die höchste Mannichfaltigkeit zu gewähren!"

„Allerdings", erwiderte Weber, „darin glaube ich etwas geleistet zu haben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannichfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen. Auch auf die Ouverture bilde ich mir etwas ein; wer zu hören versteht, wird die ganze Oper in nuce darin finden."

Ich konnte kaum noch still sitzen, so sehr prickelte mir die Freude in den Adern. Ich unterbrach denn auch Weber mit den Worten:

„Ich kenne die Ouverture Note für Note auswendig und nach Ihren Andeutungen ist sie mir nun auch völlig klar. Nach der einleitenden ersten Periode, in deren zwei ersten Takten die ‚finstern Mächte" aus der Tiefe gleichsam heraufiugen, während ‚die beiden darauffolgenden etwas Banges, Ahnungsvolles andeuten, was sich beides im nächsten Satze wiederholt, tritt in der Hornmelodie das Jägerleben auf; dann erscheint Samiel, in der Stelle aus Maxens Arie, während die Celli die Stimmung des Max selbst bezeichnen. Das Allegro beginnt mit dem „mich umgarnen finstre Mächte", das der Hauptgedanke der ganzen Oper ist, dann folgt der Graus der Wolfsschlucht und so fort bis zur endlichen Lösung und Verklärung."

„Sehr richtig", entgegnete Weber mit freundlichem Nicken, „indeß wird der Componist, wenn er nur überhaupt den rechten Hauptton getroffen hat, bisweilen auch durch Aeußerlichkeiten glücklich unterstützt, durch die Dekorationen und alles, was der Zuhörer auf der Bühne vor sich sieht. Uebersehen Sie nicht, wie mir bei dem düstern Hauptcharakter der Umstand zu gute kommt, daß die halbe Oper im D u n k e l spielt. Im ersten Akt wird es Abend und seine zweite Hälfte spielt im Dunkel; im zweiten haben wir während Agathens großer Scene Nacht, Mondschein durch das Fenster, endlich folgt um Mitternacht

der Spuk in der Wolfsschlucht. Diese dunkeln Bilder der Außenwelt unterstützen und verstärken das Dunkel der Tonbilder gar wirksam. Denken Sie sich den „Freischütz" in einem hellen eleganten modernen Zimmer bei Tage aufgeführt und von dem unheimlichen Eindruck wird Einiges verloren gehen, das Hereingreifen der finstern Mächte wird weniger fühlbar erscheinen."

„Sie haben wohl Recht", sagte ich, „aber .."

„Ein Aber ist freilich noch dabei", unterbrach mich Weber. „Ich glaube so ziemlich alles gesagt zu haben, was sich über die Totalität in der Musik, über den Hauptcharakter eines Stückes sagen läßt, etwas Unerklärliches bleibt indeß immer übrig. Wenn zehn Componisten, die mir an Talent ganz gleich stünden, nach denselben Grundsätzen, die mich leiteten, den „Freischütz" componirt hätten, würde jeder eine andere, mancher vielleicht eine bessere Musik, die Weber'sche gewiß nicht geschaffen haben. Was die meinige gerade so gemacht hat wie sie geworden, ist eben meine Eigenthümlichkeit oder vielmehr — ein Geschenk von oben. Ich bin mir zwar bewußt, das Talent, das mir von Gott gegeben worden ist, fleißig und ausdauernd gebildet und nach bestem Wissen angewendet zu haben; für das aber, was mir gelungen, sei Gott allein die Ehre!"

II.

„Larifari, rief der Kalkant, man wird Euch schon lehren. Glaubt Ihr, daß in unsern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse hinwegvoltigirt, Euretwegen ein Componist seinem göttlichen riesenhaften Ideen-Schwunge entsagen wird? Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede.“

„Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie. Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Componist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.“

„Dank dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.“

**C. M. v. Weber's Schriften.**

Das Gespräch kam auf den Ausdruck.

Ich bemerkte, daß ich in so mancher Oper jenen Ausdruck vermisse, der mich sogleich in das vom Dichter vorgezeichnete Gefühl versetze und darin festhalte. Und so erscheint mir alles, was ich selbst in der Art versuche, fuhr ich fort, noch zu matt, farblos, unbestimmt, und ich werde oft ganz muthlos!

„Können Sie sich etwa schwer nur in eines Anderen Lage und Gemüthsstimmung versetzen?“ fragte Weber.

„Das dürfte ich nicht sagen“, erwiderte ich. „Ich glaube eine ziemlich reizbare Fantasie zu besitzen; ich kann mich durch rührende Einbildungen leicht zu Thränen, durch gehässige in Wuth bringen u. s. f., aber wenn ich etwas dergleichen in Musik übertragen will, fühle ich, daß es nicht in schlagender Kraft das ist, was es meiner Empfindung nach sein müßte.“

„Deshalb dürfen Sie den Muth nicht verlieren“, sagte Weber. „Wie es der Künstler fühlt, bringt er es selten in voller Macht zur sinnlichen Darstellung.“

„Was hilft ihm aber sein Schaffen", rief ich aus, „wenn die Masse unbewegt bleibt beim Anhören seiner Werke?"

„Wir dürfen", sagte Weber, „die Schuld des kalt bleibenden Publicums nicht immer allein dem Künstler zuschreiben. Es gibt noch andere, nicht von ihm abhängende Ursachen dieser traurigen Erscheinung."

„Die Zeiten werden schwieriger für den Componisten; es wird jetzt zu viel Musik gemacht. Das Publicum ist von Jugend auf zu sehr an sie gewöhnt, die Reizbarkeit dafür geht immer mehr verloren. Dasselbe Tonstück, das Sie heute unbewegt läßt, weil Ihr Ohr ganz tonsatt ist, würde Sie sehr ergreifen, wenn Sie ein Jahr über gar keine Musik gehört hätten."

„Das ist wohl ein Grund mit", wagte ich zu entgegnen, „aber dann kommt doch wieder ein Werk, wie Ihr Freischütz z. B., welches die Blasirtheit überwindet, und das ganze Publicum mächtig erregt? Ist das blos die unbewußte That des Genies oder kommen ihm bewußte Bestrebungen dabei zu Hilfe? Wer könnte das sicherer entscheiden als Sie!" setzte ich mit bittend fragendem Blick auf ihn hinzu.

„Entscheiden", erwiderte Weber, „wäre wohl zu viel verlangt. Was ich aber darüber denke und wie ich bei meiner Operncomposition in dieser Beziehung verfahren, will ich Ihnen gern sagen."

„Für die Aufgabe, das in mir durch den Dichter hervorgerufene Gefühl so zu schildern und in eine solche musikalische Form zu fassen, daß es möglichst auf alle Zuhörer die gleiche und bestimmte Wirkung hervorbringe, habe ich zunächst drei Maximen; sie heißen: Mitten in die Sache hinein; Festklammern, und Conzentration."

Ich spitzte die Ohren, und freute mich innerlich auf die neue Ausbeute für mein Tagebuch!

„Ich glaube nämlich", fuhr Weber fort, „daß viele, namentlich junge Talente, von ihrem ungeduldigen Compositionstriebe hingerissen, zu bald anfangen zu schreiben, wenn sie kaum den Blick auf das Gedicht geworfen, und das verlangte

Gefühl erst in ihnen im Heraufdämmern begriffen ist. Wie kann man aber für Andere deutlich malen, was man selbst noch undeutlich sieht, und wie soll eine Schilderung kraftvoll und lebendig werden, deren Empfindung noch matt in uns selbst ist? Mein Grundsatz war und ist daher, erst dann zu schreiben, wenn der Gegenstand in voller Klarheit und Lebendigkeit vor meiner Einbildungkraft steht und das Gefühl in voller Stärke in meinem Gemüthe lebt. Alsdann suche ich Letzteres mit den ersten Noten gleich in seinem vollen Leben und so bestimmt wie möglich zu erfassen und zu schildern."

„Und was verstehen Sie unter Festklammern?" fragte ich gespannt.

„Unter Festklammern verstehe ich", sagte Weber, „daß man sich bemühe, jeden Takt eben so bestimmt zu halten, und keinem einzigen matten, unbestimmten Einlaß in das Bild gestatte. Auch in dieser Beziehung gehen viele Componisten nicht sorgfältig genug zu Werke, sie beachten das Einzelne zu wenig — was ist ein Takt für sich betrachtet in ihren Augen! Aber er ist sehr viel! er kann durch ungeeignetes Betragen die Harmonie einer ganzen Melodie stören. Versuchen Sie in Mozart's „Reich mir die Hand, mein Leben" oder in irgend einem Gedanken seiner Opern nur einen Takt anders zu machen, und Sie werden sogleich erkennen, wie das Ganze dadurch gestört wird, und wie jeder eben darum ein der Natur dieser Melodie wesentlicher Zug sein muß."

Diese Bemerkung wollte mir doch etwas zu subtil erscheinen, und ich erlaubte mir daher die Frage, ob durch solches minutiöse Aufmerken des Verstandes nicht die Begeisterung in ihrem freien Fluge gehemmt werde und erkalten müsse.

„Darüber ist nicht zu streiten", erwiderte Weber, „denn Natur und Gewohnheit der Künstler sind sehr verschieden. Was des Einen Fantasie stärker anfacht, kann des Andern Flamme auslöschen. Mich lähmt dieses Festklammern an den Gegenstand, oder wenn Ihnen das vielleicht deutlicher klingt, dieses deklamatorische Anschmiegen der rhythmischen und tonischen Accente und Biegungen an das zu schildernde Gefühl keines-

wegs, es steigert vielmehr meine innere Wärme. Es mag Ueberwindung und längere Gewohnheit verlangen, an dieser Maxime festzuhalten. Ich aber muß Gott danken, daß er mich darauf geführt hat, denn ohne sie hätte ich überhaupt wenig und schwerlich etwas Gescheidtes hervorgebracht."

„Wie das?" fragte ich verwundert.

„Diese Maxime", fuhr Weber fort, „setzt mich nämlich in Stand, ziemlich zu jeder Stunde meine Begeisterung herbeibeschwören zu können und wieder da anzuknüpfen, wo ich abbrechen mußte. Denn bei meinen vielen Geschäften ex officio, und den vielfachen Anforderungen an mich von Außen her, kann ich meine größeren Arbeiten nie in einem Zuge fortführen, kann auch nicht, wie Goethe will, auf die günstige Stunde und Stimmung warten, sondern muß arbeiten, wenn ich Zeit habe, und dann mir die Stimmung machen. Das gelingt mir meist durch jenes Festklammern oder Fixiren auf das Kleinste, natürlich, wenn das Objekt durch die frühere Prozedur, wovon ich zu Ihnen gesprochen, schon deutlich in mir vorhanden ist. Welche Menge der heterogensten Beschäftigungen und nichts weniger als künstlerischen Stimmungen haben sich in breiten Tages-, ja Wochenströmen zwischen den kurzen Momenten durchgedrängt, in denen ich an dem Freischütz arbeiten konnte! Ist er eine Kunstströmung für sich geworden, so habe ich es jener Gewohnheit mit zu danken. Und am Ende liegt eine Hauptursache, warum wir so selten durchgreifende Wirkungen erfahren, doch mit in dem Leichtsinn der Künstler oder in ihrem falschen Glauben, daß es in dem Kunstwerk Kleinigkeiten gebe, die einer sorgsamen Behandlung nicht bedürften."
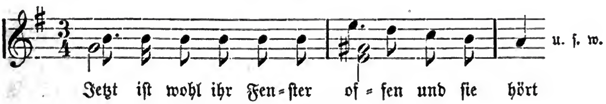
„Das habe ich in der That auch geglaubt", sagte ich, „wie man ja auch oft hört und liest, daß der Künstler gewisse Momente mit Absicht weniger ausführe, um andere, auf denen die Hauptwirkung beruhe, desto mehr hervorzuheben."

„Das Letztere ist richtig", entgegnete Weber, „aber es paßt nicht auf meinen Satz und schlägt ihn nicht. Weniger ausgeführte Stellen in guten Kunstwerken sind nicht leichtsinnig und schlecht ausgeführte Stellen. Der Künstler bildet sie mit Absicht
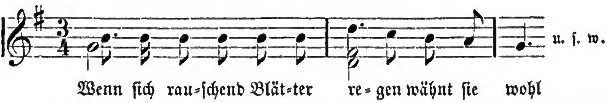
so, und um diese Absicht zu erreichen, muß er dieselbe Sorgsamkeit darauf verwenden. Thun und Unterlassen, wenn es sich um das Hervorbringen einer bestimmten Wirkung handelt, müssen mit gleicher Ueberlegung berechnet und mit gleicher Abwägung der Mittel ausgeführt werden. In diesem Sinn statuire ich keine Kleinigkeiten in dem ächten Kunstwerke, solche Stellen oder Züge nämlich, bei denen es einerlei wäre, ob ich sie so oder anders bilde. Glauben Sie mir, ob ich in einer Melodie eine Quarte anstatt einer Terz, oder umgekehrt, steige oder falle, ist für den richtigen Ausdruck oft von großer Bedeutung."

Bei dieser Rede fiel mir eine Stelle aus Maxens Arie ein, die mir zwar stets aufgefallen war, hinter der ich aber eine besondere Absicht nicht gesucht, sondern sie eben für eine jener kleineren Einzelheiten gehalten hatte, bei denen der Künstler denkt, so oder so ist einerlei. Jetzt stieg mir eine Ahnung auf, und ich ergriff den günstigen Punkt des Gesprächs, um mir Licht zu verschaffen.

„Ihre letzte Bemerkung", sagte ich, „ruft mir eine Frage ins Gedächtniß, die mir im Freischütz jedesmal aufgestiegen, ohne daß ich sie mir bis jetzt hätte beantworten können. Max singt in seiner Arie das erstemal:




Bei der Wiederholung der Melodie aber:




Das erstemal steigt die Melodie eine Quarte und die Harmonie weicht aus; das zweitemal wird aus dem Quartensprung nur eine Terz und die Harmonie bleibt in G-dur. Man könnte sagen, oder vielmehr ich habe früher gedacht, es sei hier gegen ein Kunstgesetz gesündigt worden, gegen das der Steigerung,

da in der ersten Lesart die Melodie offenbar schärfer nüancirt ist, als bei der nachherigen Wiederholung, aber ...

„Nun, aber?“ fiel Weber lächelnd ein.

„Ich bin jetzt überzeugt, daß Sie zu dieser umgekehrten Behandlnng einen guten Grund gehabt haben, den ich leider nur nicht finden kann.“

„Allerdings“, sagte Weber, „habe ich dazu einen guten Grund gehabt, — die Natur. Steigerung ist ein wirksames Kunstmittel; wenn man es aber da anwendet, wo die Empfindung sinkt, begeht man einen Fehler. Dies wäre der Fall geworden, wenn ich die bezüglichen Stellen in umgekehrter Ordnung gebracht hätte. Maxens Gemüth wird in jener Situation wechselweise von zwei entgegengesetzten Vorstellungen bewegt, von Gedanken an sein böses Schicksal, das ihn seit einiger Zeit verfolgt, ihm keinen Schuß mehr gelingen läßt, und von Gedanken an seine früheren, schönen Hoffnungen, an seine Liebe, an seine arme Agathe, die er zu verlieren fürchten muß. Bei dem Andante in G-dur wenden sich seine Vorstellungen zurück nach der Geliebten, wie sie hoffend am Fenster seiner harrt. Dies versetzt ihn in eine liebend wehmüthige Stimmung. Aber die eben verlassene bittere Leidenschaftlichkeit im vorhergehenden Recitativ zittert noch aufregend in die neue sanftere Empfindung herüber, was mir der etwas heftige Quartenschritt der Melodie so wie die plötzliche Ausweichung dazu von G-dur nach A-moll wohl zu versinnlichen schien. Als die neue Vorstellung sich festgesetzt hat und in Folge davon die Stimmung weicher und ruhig wehmüthiger geworden, macht auch die Melodie den sanfteren Terzenschritt und in der leitereigenen Tonart.“

Ich hätte den Meister um den Hals fallen mögen, so glücklich machte mich seine Bemerkung, die mir vollkommen einleuchtete. Ach, in den warmen Jahren des Strebens und Hoffens glaubt man mit einer neuen Erkenntniß auch die sichere Ausübung derselben zugleich gewonnen zu haben, bis die nächsten Versuche uns wieder daran erinnern, daß das Wissen das Können noch nicht zur unmittelbaren Folge hat, sondern oft erst nach langen und schweren Uebungsmühen erreicht wird. Wie viel wider-

sinniger noch ist es zu glauben, ein rechtes Können sei ohne Wissen möglich! Wie treffend drückt Goethe diesen Unsinn gegen Eckermann aus, wenn er sagt: „Dagegen denken die deutschen Narren, sie verlören ihr Talent, wenn sie sich um Kenntnisse bemühten, obgleich jedes Talent sich durch Kenntnisse nähren muß und nur dadurch erst zum Gebrauch seiner Kräfte gelangt.“

Ich war begierig auf Weber's dritte Maxime und erinnerte ihn daran.

„Unter Konzentration“, sagte er, „verstehe ich Kürze, Gedrängtheit der ganzen Form sowohl als aller einzelnen Theile darin. Und dies kann eben nur wieder durch Anwendung jener Festklammerungsmaxime, wie aufs kleinste, so auch auf größere Theile erreicht werden. Wie nämlich in kein Motiv (— Weber brauchte dies Wort in dem damals noch durchaus gangbaren Sinn von Melodie —) ein einziger schwacher Takt sich eindrängen darf, so darf natürlich noch weniger in einer Form ein müßiges oder mattes ganzes Motiv (— Periode in meinem Sinn —) erscheinen, weil dadurch sogleich die Prägnanz verloren geht, das Gefühl gestört und der Eindruck geschwächt wird.“

„Und durch strenges Festhalten und glückliches Ausführen dieser drei Maximen“, sagte ich, „glauben Sie, erhielten die dramatischen Compositionen jene Art von energischem Ausdruck, der sicher auch jetzt noch jedes Publicum ergreifen werde?“

„Noch nicht ganz“, sagte Weber. „Man gewinnt durch sie die Wahrheit des Ausdrucks, und die concise Form, und damit allerdings schon viel. Aber es kommt auch noch darauf an, wie man eine Wahrheit ausspricht, ob matter oder lebendiger, oder wie Sie eben sagten, energisch. Ja, Energie des Ausdrucks muß hinzukommen; das kalt und matt und gleichgültig vor eine Kunsterscheinung tretende Publicum muß stark angegriffen, muß zur Aufmerksamkeit und Theilnahme gezwungen, muß mit Macht in den Kreis derselben hineingerissen werden, denn freiwillig erhitzt es sich nicht. Es befindet sich nicht mehr in der Kindheit, die mit Wenigem zu erfreuen oder zu rühren ist, weil Alles ihr noch neu und frisch erscheint, sondern es ist fast einem Greise zu vergleichen, der bereits Alles gesehen, Alles

empfunden, Alles genossen hat, was ein langes und reiches Leben nur bieten mag, und der ganz absonderlich angegriffen sein will, wenn er aus seiner Herzensruhe und seinem gewohnten bequemen Gedankenkreise herausgebracht und in einen lebhaften und leidenschaftlichen Zustand versetzt werden soll.'

„Ihre letzte Forderung an den Componisten", fragte ich, „ist demnach: sei energisch?!"

Weber lächelte. „Allerdings", sagte er, „ist das meine Forderung; aber was ist damit für die Praxis gewonnen, denken Sie jetzt bei sich? Nicht mehr, als riethe ich Ihnen, schön zu componiren, nicht wahr?"

„Und doch wieder würde es lächerlich sein, wenn ich fragen wollte, wie gewinne ich die Fähigkeit, energisch auszudrücken? Denn Sie würden natürlich antworten: empfinde energisch!"

„Das werde ich nicht antworten", sagte Weber, „denn daß diese Fähigkeit bis zu einem gewissen Grade in jedem Componisten von wirklichem Beruf vorhanden sein muß, versteht sich von selbst. Ich will Ihnen das Wort nennen, das mir zur Energie des Ausdrucks hilft, es heißt — Uebertreibung."

„Uebertreibung!" rief ich erstaunt aus. Ich durfte erstaunen, denn daß Weber nicht scherzte, sah ich ihm wohl an. „Vor nichts wird ja der Künstler mehr gewarnt", fuhr ich fort, „als vor Uebertreibung; denn durch sie wird das Kunstwerk unnatürlich!"

„Und doch ist es mein Ernst, und ich bleibe bei dem Wort", sagte Weber. „Freilich ist Uebertreibung ein großer Fehler wenn sie von dem Publicum an dem Kunstwerk bemerkt wird Aber dem Künstler ist sie ein hilfreicher Genius."

Ich sah ihn zweifelnd an, sendete, die Augen niederschlagend, schnell die Frage nach dem möglichen Sinn dieser Aeußerung in mein Inneres, bekam aber keine Antwort, und richtete meinen Blick wieder gespannt auf Weber.

Die vergebliche Jagd, die ich angestellt, hatte er wohl bemerkt, und es schien ihm Spaß zu machen, mich durch das räthselhafte, scheinbar widersinnige Wort einigermaßen verwirrt zu haben. Er fuhr darauf fort: „Ich will Ihnen die Sache etwas deutlicher zu machen suchen. — Der Künstler ist in den

Stunden des Schaffens in erhöhter, gereizter Stimmung. In Folge davon machen die Gedanken, die ihm kommen, einen tieferen Eindruck auf ihn und erscheinen ihm wirkungsmächtiger als sie in der That oft sind. Umgekehrt ist das Publicum vor einem neuen Kunstwerke noch in seiner gewöhnlichen, von Geschäften abgespannten Stimmung, und die Gedanken, die ihm vorgeführt werden, machen oft einen geringeren Eindruck auf dasselbe, erscheinen ihm wirkungsloser als sie vielleicht sind. Dem Liebenden gefallen alle Züge, Bewegungen u. s. w. an seiner Geliebten, er findet Alles an ihr reizend, was den Unbetheiligten oft gleichgültig läßt oder ihm gar unschön dünkt. So hält nun auch der Künstler in der Stunde der Begeisterung leicht jeden Tongedanken, den ihm die Fantasie vorstellt, für einen energischen Zug des Gefühls, welches bereits warm in ihm lebt, und hierin täuscht er sich natürlich nicht immer, aber oft."

„Das ist nur allzuwahr", rief ich aus, „ich habe die traurige Erfahrung leider oft an mir selbst gemacht. Ist es mir doch begegnet, daß mir, indem ich brütend in der Stube herumging, Gedanken kamen, die mich so mächtig ergriffen, daß ich Thränen dabei vergoß. Und schon am andern Tage, wenn ich sie auf dem Papier wieder ansah, war ihre Wunderkraft verschwunden, sie erschienen mir matt und ich konnte nicht begreifen und schämte mich darüber, daß ich sie für glückliche und bedeutende hatte halten können!"

„Und wie anders, als eine Selbsttäuschung", sagte Weber, „wäre denn die noch weit traurigere und so oft vorkommende Erscheinung zu erklären, daß Künstler ganze große Werke hervorbringen, denen sie eine Wirkungskraft eingehaucht zu haben glauben, die Berge versetzen werde, während sie später bei der Aufführung mit Schrecken sehen, daß das ganze Publicum unbewegt dabei bleibt? An diese Selbsttäuschung nun denke ich bei meinen Arbeiten, mißtraue der Stärke meiner Gedanken hinsichtlich der Wirkung auf mich, und übertreibe den Ausdruck etwas, suche ihn auf die glühendste Weise zu gestalten, überzeugt, daß das, was mir in der gereizten Stimmung vielleicht als zu stark und übertrieben erscheint, nicht so dem Zuhörer erscheint, son-

dern für ihn erst den Grad von Lebendigkeit erhält, der ihn in die verlangte Wärme und Mitempfindung zu versetzen vermag."
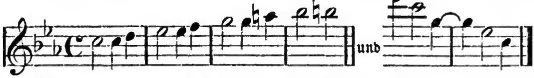
„Wieder ein Licht geht mir auf", sagte ich freudig; „nicht allein eine gemachte Bemerkung in Ihrem Freischütz und in mancher anderen Oper, in der Vestalin z. B., bestätigt sich mir dadurch, sondern auch der Grund dafür leuchtet mir nun ein. Es ist mir wohl bei manchen Stücken die Frage leise aufgestiegen, ob der Ausdruck darin nicht etwas zu excentrisch sei. Es kam mir z. B. eine solche Ahnung bei Agathe's Arie in dem Allegro „All' meine Pulse schlagen u. s. w.", der Ausdruck streift fast ans Wildleidenschaftliche und man könnte ihn für ein deutsches Jägermädchen von so passivem Charakter wohl etwas übertrieben nennen."

„Und eben das", sagte Weber, „werden Sie von mancher Gefühlsäußerung der Julia in der Vestalin, noch mehr von der gemessenen älteren Obervestalin in dem Allegro ihrer ersten Arie, und überhaupt noch von manchem Stücke anderer Opern, ja Sie werden es selbst von allen guten Instrumentalcompositionen sagen können — es herrscht ein excentrisches Leben in ihnen, das über den Grad unserer irdischen Gefühlsstärke hinausgeht, aber der gewöhnliche Zuhörer empfindet das gar nicht so, für ihn ist es die wahre energische Ausdrucksweise, und auch den reizbaren zuhörenden Künstler stört es nicht. Wenigstens habe ich den Vorwurf outrirter Schilderung meinen Compositionen noch nicht machen hören."

„Gewiß nicht", sagte ich. „Wenn aber dieser Grundsatz richtig ist, und er ist es gewiß, so wäre ja z. B. auch eine etwas übertriebene, stärkere Instrumentation gerechtfertigt, ja nöthig, da das Ohr des Publicums auch hier durch ein zu sparsam gebrauchtes Orchester nicht mehr gehörig aufzuregen sein möchte? Dem widerspricht aber Ihre Partitur zum Freischütz, die ich fast Note für Note auswendig weiß. Sie ist im Vergleich zu den Partituren vieler jetziger Componisten oft sehr sparsam und durchsichtig instrumentirt."

„Der Himmel bewahre uns vor dem Glauben, daß die Masse und Anhäufung äußerer Mittel unbedingt nöthig sei, um starke Wirkungen hervorzubringen", sagte Weber. „Meine ge-

steigerte Ausdrucksweise bezieht sich hauptsächlich auf die Zeichnung der Gedanken. Die Melodie muß energisch, ihre instrumentale Umkleidung darf nie überladen sein. Es ist einer der allergewöhnlichsten Fehler, auch großer Componisten, daß sie mehr Instrumente und mehr Figuren im Accompagnement anwenden, als der Gedanke nöthig hat. Ich suche diesen stets von allem unnöthigen Beiwerk rein zu erhalten, damit er ungetrübt und leicht durch das Ohr in das Gemüth fließen könne. Dafür suche ich jedem Gedanken die charakteristischste und wohlklingendste Instrumentirung zu geben. Diese Grundsätze befolgte ich nicht allein bei den zarten Partien, sondern auch bei den starken und gewaltigen. Zu viele rhythmisch verschiedene Figuren zugleich hören lassen, bringt gar leicht Wirrwar hervor. Dagegen sind Stellen, wie in der Wolfsschlucht (Weber sang hier:




u. s. w.)

wo alle Stimmen des ganzen Orchesters denselben Rhythmus haben, immer die sicher wirkendsten."

Ich bemerkte, daß es doch auch manchen Gedanken gebe, der in der Zeichnung sehr unbedeutend sei, durch den instrumentalen Schmuck aber sehr gehoben werden könne.

„Das will ich nicht in Abrede stellen", sagte Weber, „und wo man einen solchen hat, da helfe man ihm auf durch besonderes Beiwerk. Aber was kann den Künstler überhaupt dazu bringen, melodisch nichtssagende Gedanken von seiner Fantasie anzunehmen? Entweder Mangel an melodischer Erfindung, oder Leichtfertigkeit und Uebereilung, oder die Einbildung, es sei alles gut, was in seinem Kopfe erscheine. Was mich betrifft, so habe ich immer dafür gehalten, daß jeder Gedanke schon in seiner Zeichnung möglichst bedeutend und ausdrucksmächtig gestaltet sein müsse."

„Allerdings", sagte ich, „liegt in den allermeisten Ihrer Melodieen eine deklamatorisch-melodische Ausdruckskraft, daß sie, auch allein gesungen, oft mehr auf das Gefühl wirken, als viele mit allem Pomp des Orchesters auftretende Gedanken anderer

Componisten. „Durch die Wälder durch die Auen“ — „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“ — „O laß Hoffnung dich beleben“ u. s. f. sie sagen, an sich schon dem fühlenden Herzen die Hauptsache.“

„Nun denn“, sagte Weber, „warum hätte ich ihnen ein mit vielen Nebenzierrathen verbrämtes Kleid anziehen sollen?“

„Wir kamen auf Harmonie und Modulation zu sprechen, und ich bemerkte, daß beide Mittel mir im Freischütz überall so treffend mit dem inneren Gange der Gefühle übereinzutreffen schienen.

„Wenigstens“, sagte Weber, „habe ich es damit stets sehr ernst genommen und nicht allein für jede Hauptstimmung die entsprechende Haupttonart zu treffen gesucht, sondern mich auch bemüht, mit der Modulation jeder modifizirten Regung darin treulich nachzufolgen.

„Man braucht nur das Jungfernlied und den Höllenspektakel in der Wolfsschlucht in dieser Hinsicht mit einander zu vergleichen“, bemerkte ich, „um sogleich aufs unzweideutigste zu erkennen, daß Sie Ihre große harmonische Kunstfertigkeit nie angewendet, um damit blos zu glänzen, sondern daß Sie dieselbe vollkommen zu beherrschen gewußt, und nur da ihrem reichen Strome den Lauf geöffnet, wo sie mit den leidenschaftlichen Strömungen der Gefühle in Uebereinstimmung war. Dennoch — wenn ich wagen dürfte — sagte ich zögernd —

„Haben Sie Verstöße dagegen bei mir bemerkt?“ fragte Weber spähend, aber nicht unfreundlich. „Nur heraus damit. Wer sich für unfehlbar hält, ist ein eingebildeter Narr.“

„Mir ist“ — fuhr ich durch diese Aeußerung ermuthigt fort — „eine Stelle in Agathens erster Arie aufgefallen, deren melodische und modulatorische Wendung mir“ — ich stockte, weil mir der in den Sinn kommende Ausdruck zu keck erschien und ich keinen diplomatisch gemilderten finden konnte —

„Nun?“ — sagte Weber, „fahren Sie fort“ —
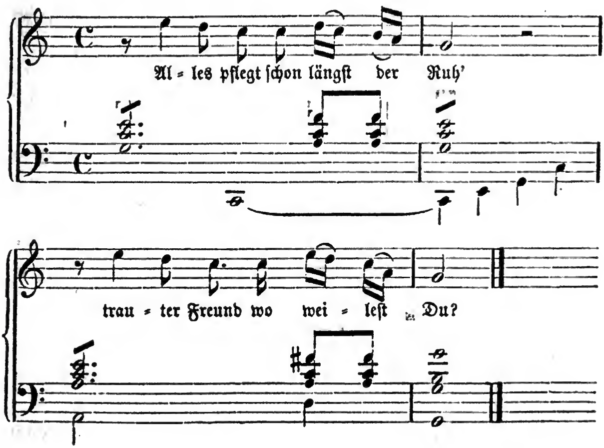
der mir in Widerspruch mit der Natur zu stehen scheint.

„Und welche Stelle ist das?“ fragte Weber.
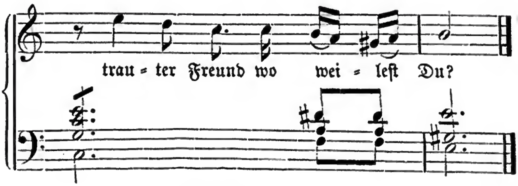
„Es ist die Stelle: Alles pflegt schon längst der Ruh,
Trauter Freund, wo weilest du?

Die zweite Zeile ist eine sehnsüchtige Frage, welche nach

dem Ende zu melodisch **steigen** und harmonisch in einer Halbkadenz auslaufen sollte. In Ihrer Melodie **fällt** sie und zwar in einen Ganzschluß. Die Frage hat ferner in der Situation und Gemüthsstimmung des liebenden Mädchens einen wehmüthigen ängstlich ahnungsvollen Zug, welcher mir durch die Wendung aus C-dur nach G-dur auch nicht ganz naturgetreu ausgedrückt scheint. Verzeihen Sie mir, Herr Kapellmeister, fuhr ich fort, diese Worte, ich finde aber im Augenblick keine bessern, und haben Sie Nachsicht, wenn ich es sogar wage, Ihnen die Stelle so geändert vorzulegen, wie ich denke, daß sie jenen Bedingungen gemäß hätte gestaltet werden sollen. Ich glaube, man kann einen großen Meister, den man sich als eines der besten Muster zum ununterbrochensten Studium gewählt hat, nicht mehr ehren, als durch solche faktische Weise, wie sorgfältig man seine Werke bis in die kleinsten Einzelheiten und von allen Seiten aus betrachtet hat. Dabei zog ich ein Blättchen, auf das ich zu Hause die Stelle geschrieben, hervor und überreichte es ihm. Zur Bequemlichkeit der Leser mögen beide Lesarten, die Weber'sche, und meine gewagte hier stehen.



Meine Aenderung der beiden letzten Takte:




Weber warf einen Blick auf mein Blättchen, gab es mir zurück, und sagte ruhig: „Sie haben Recht. Indessen will ich meine Auffassung der Stelle doch auch nicht ohne Vertheidigung lassen. Setzen Sie einmal anstatt des Fragezeichens ein *Ausrufungszeichen*.“ Er betonte das letzte Wort und sah mich forschend dabei an.

Ich fühlte überrascht sogleich, was er sagen wollte, und schlug die Augen nieder.

„Sie brauchen sich Ihrer Bemerkung nicht zu schämen“, sagte Weber tröstend, „sie bleibt nach Ihrer Auffassungsweise gegründet, Sie sehen aber, daß auch die meinige einen Naturgrund hinter sich hat. Agathe, die auf des Geliebten Zurückkunft lange vergeblich gewartet, *fragt* nicht, sondern ruft, einigermaßen ungeduldig geworden, als *liebenden Vorwurf* aus, wo er so lange weile. Und gerade heute, wo sie auf ein günstiges Zeichen, auf einen glücklichen Schluß als gute Vorbedeutung auf morgen ängstlich harrt, hat sie Ursache, über das lange Ausbleiben unruhig zu werden und jene Worte etwas lebhafter accentuirt auszusprechen.“

Ich war glücklich über diese treffende Bemerkung des geliebten Meisters, dankte ihm lebhaft dafür, und bat nochmals um Verzeihung wegen meiner kecken Aeußerung, worüber er lächelte und mich im Gegentheil dafür belobte.

„Es ist ein gar wichtiger Punkt“, setzte er hinzu, „der durch Ihre Bemerkung zur Sprache gekommen. Sie sehen, wie eine Stelle auf mehrere Weisen gleich richtig ausgedrückt werden kann, und wie die Frage, ob die eine oder andere Ausdrucks-

weise gewählt werden solle, oft erst durch Blicke auf die besondere gegenwärtige Situation der Person, ja zuweilen sogar erst durch Bestimmungen, welche aus früheren Vorgängen des Stücks hergeholt werden müssen, zu entscheiden ist."

„Bei dieser letzten Bemerkung", sagte ich, „fällt mir die Aenderung ein, die Sie mit dem Text des Freischütz vorgenommen. Dürfte ich Sie wohl noch mit der Frage behelligen, warum Sie die zwei ersten Scenen, in denen zuerst der Eremit und sodann Agathe auftritt, weggelassen haben?"

„Sagen Sie mir erst Ihre Gedanken darüber," versetzte Weber.

„Es sind dieselben", erwiderte ich, „die man, wenn ich nicht irre, mehrfach öffentlich ausgesprochen hat. Sie hätten es gethan, um durch die Volksscene beim Vogelschießen eine lebendigere Introduktion und namentlich einen Anfangschor zu gewinnen."

„Und wenn dies mein Grund gewesen", sagte Weber, „was meinen Sie dazu?"

„Ich werde mich wohl irren, aber mir scheint, als habe die Oekonomie des Stückes einigen Schaden erlitten. Dadurch, daß Agathe dem Eremiten Nahrungsmittel zuträgt, wird ihr Verhältniß zu ihm, seine Theilnahme für sie, exponirt und durch das Geschenk der weißen Rosen, das er ihr vor den Augen des Publicums macht, ist jenem dramatischen Gesetz genügt, welches die Motivirung der Entwickelung schon in der Exposition verlangt, freilich so, daß der Zuschauer diese Ursache erst einsieht, wenn die Entwickelung eintritt. Wie jetzt das Stück ist, erscheint der Eremit ziemlich wie ein Deus ex machina."

„Der Wasserträger", entgegnete Weber, „fängt ganz ohne Musik, mit gesprochenem Dialog an, und Cherubini hat eine Aenderung dieser Scene nicht verlangt. Eben so wenig würde ich aus der mir vindicirten Ursache, um einen Chor als Introduktion zu gewinnen, jene Scene beseitigt haben. Meine Gründe waren etwas besserer, — sie waren dramatischer Natur."

„Wenn ein dramatisches Werk einen bestimmten Land-, Zeit- und Sittenhintergrund hat, welcher die Handlung zum Theil

mit motivirt, so ist es immer als eine gute Maxime befunden worden, den Zuschauer gleich von vorn herein in diese eigenthümliche Sphäre, der er sich hingeben und an die er glauben soll, zu versetzen. Darum eröffnet Goethe seinen Egmont mit den niederländischen Volksscenen, darum führt uns Schiller im Wilhelm Tell zuerst die Natur des Schweizerlandes und seiner Bewohner, im Wallenstein das Lager der Soldaten vor. Und aus diesem und keinem andern Grunde strich ich die beiden Anfangsscenen. Der Zuschauer soll unter das Land- und Jägervolk nach Böhmen, in die abergläubische Zeit kurz nach dem dreißigjährigen Kriege versetzt werden. Ein Eremit, einsam im Walde vor einem Heiligenbilde knieend, von einem Gesicht redend, das er gehabt, macht uns glauben, daß hier ein Gemälde aus der Ritterzeit sich vor uns entwickeln solle. Er spricht von einer Gefahr, die Personen drohe, welche wir noch nicht kennen und welche uns folglich noch ganz gleichgültig sind. Nun erscheint zwar Agathe, und die Handlung exponirt sich durch das Gespräch und ein Duett. Aber beides ist matt und überflüssig, denn in der darauf folgenden Volksscene exponirt sich die Situation der Hauptpersonen noch einmal und viel lebendiger und anschaulicher. Was aus den beiden ersten Scenen Motivirendes für die Entwickelung nöthig ist, kommt in den Gesprächen zwischen Agathe und Aennchen im zweiten und dritten Akte vor."

„Diese Gründe müssen sogleich einleuchten", rief ich aus, „und um so mehr ist es zu verwundern, daß Kind sich so ungeberdig über Ihre Aenderungen angestellt."

„Ach", rief Weber aus, „wie große Noth hat man mit den Dichtern! Jede Zeile, jedes Wort ist ihnen ans Herz gewachsen; von Aendern wollen sie durchaus nichts wissen, und nun gar ganze Scenen verwerfen! — Ich habe eine solche Liebe für jede Einzelheit nie begreifen können, ich habe sie immer nur vom Standpunkte des Ganzen aus betrachtet, und sie ohne das geringste Bedenken geopfert, wenn sie mir zu diesem nicht zu passen oder ihm gar schädlich zu sein schien. Nur wenn man diese Stufe der Entsagungskunst erstiegen und ändern gelernt hat, darf man sich wenigstens für einen vernünftigen Künstler halten."

„Und doch“, bemerkte ich, „habe ich so oft behaupten gehört, ein Musikstück, einmal fertig, solle nicht mehr geändert werden. Durch Einschieben, Weglassen u. s. w. werde demselben der ursprüngliche Fluß und die ursprüngliche Frische genommen.“

„Wenn ursprünglich Fluß und Frische in dem Werke vorhanden sind, wird es keinem vernünftigen Künstler einfallen, ändern zu wollen. Man ändert eben nur da, wo man einen Mangel erblickt. Wer niemals ändern will, ist entweder bequem oder hält alles was aus seinem Kopfe fließt, für vortrefflich. Wer Mängel entdeckt und sie nicht ändern und verbessern kann, ist beschränkten Geistes. Eine widerhaarige Stelle so lange hin- und her- und umzuwenden, bis sie sich bequemt, das zu sein, was sie sein soll, ist eine Kunst, die allerdings durch viele Uebung und Geduld erworben werden muß, ohne welche aber vollbefriedigende Werke schwerlich herzustellen sind.“

---

16.

## Worin besteht die Möglichkeit, ein Erfinder zu werden?

Gar viele Dinge sind bereits in der Welt erkannt, benutzt und ausgeübt, gar viele aber sollen in der Folge erst noch entdeckt und erfunden werden. Auch in unserer Kunst ruhen gewiß noch viele ungeahnete, neue, wundersame Geister, die auf den erweckenden und belebenden Finder harren. Daß die Auffindung derselben unter die Seltenheiten gehört, geschieht, weil so wenige Künstler danach suchen. Die meisten nehmen sich gar nicht mehr vor, als das bereits Vorhandene nachahmend zu erreichen. Die Zahl der selbst glücklichen Nachahmer ist daher zu allen Zeiten sehr groß gewesen, was wohl zur Genüge beweist, daß dazu eben keine erstaunliche Kraft und Anstrengung nöthig ist. Ein Nachahmer aber bringt keine große Wirkung

in der Welt hervor. Anders ist es mit solchen Geistern, die, mit dem Vorhandenen nicht zufrieden, es erweitern und erhöhen, oder gar in noch unbekannte Regionen keck eindringen und ganz Neues daraus hervorholen. Um sie sammelt sich die Welt staunend und verehrend; ihre Namen und Thaten strahlen unvergänglich in alle nachfolgende Zeiten.

Wer möchte nicht lieber ein Erfinder als ein Nachahmer werden?

Aber wie wird man der erstere?

Wir wollen an Beispielen untersuchen, wie Erfindungen in die Welt gekommen; daraus werden sich einige Mittel dazu abstrahiren lassen.

Montgolfier wurde bekanntlich auf die Idee eines Luftballons durch den Anblick eines vom Winde aufgeblähten Weiberunterrocks gebracht.

Das Erkennbare bei dieser Erfindung ist:

Der Luftballon stellte sich zuerst als ein wahrscheinlich noch sehr roher Gedanke in Montgolfier's Kopfe ein; sodann trat er durch seine Ausführung als That in die Wirklichkeit. Aber dem Gedanken ging noch etwas voraus, nämlich ein Anlaß dazu. Dieser Anlaß war der Geschichte nach der vom Winde aufgeblähte Unterrock. Ob dieser indessen der wirkliche, allererste Anlaß gewesen, ist nicht unbedingt anzunehmen. Den Gedanken an einen Ballon, als einen sich in die Luft erhebenden Körper, konnten viele andere Erscheinungen veranlassen: ein Vogel, eine fliegende Feder u. s. w. Hätte eine dieser letzteren Erscheinungen den ersten Anlaß gegeben, so wäre der Anblick des Unterrocks nur ein näherer Fingerzeig für die Möglichkeit der Realisirung der Montgolfier's Geist schon früher beschäftigenden Idee gewesen. In dem einen oder andern Falle aber konnte sie nicht in ihm entstehen, ohne eine besondere Aufmerksamkeit auf die Erscheinungen des Lebens, und ohne eine besondere Richtung des Geistes, daran und daraus Neues zu sehen und zu folgern.

Denn wie viele Menschen haben schon fliegende Vögel oder vom Winde emporgetragene Federn, und wie Mancher wenigstens schon hat einen vom Winde aufgeblähten Weiberunterrock erblickt,

ohne daraus die Idee eines Luftballons nur zu fassen, geschweige denn auszuführen.

Wenn man diejenigen Fälle ausnimmt, wo durch reinen Zufall, ohne Hinzutreten von Menschenwitz und That, Neues entdeckt worden, so werden sich bei allen andern eigentlichen Menschenerfindungen immer dieselben aus dem Montgolfier'schen Falle ergebenen Grundbedingungen des Erfindens wahrnehmen lassen, nämlich:

1) Besondere Aufmerksamkeit auf alle, auch die allergewöhnlichsten Erscheinungen des Lebens, und 2) die besondere Richtung des Geistes, daran und daraus Neues zu sehen und folgern.

Nähere Andeutungen, diese Richtung des Geistes fruchtbar zu machen, lassen sich mancherlei geben, z. B. kann man Gedanken zu Erfindungen gewinnen durch Voraussetzungen von Möglichmachen des bisher für unmöglich Gehaltenen. Wer unsere Dampfwagen vor der Kenntniß der Wirkungskraft des Dampfes als künftige mögliche Erscheinung hätte supponiren wollen, oder gar, daß die Sonne eine Malerin werden könnte, den würde man für wahnsinnig gehalten haben.

Halte nichts für unmöglich, sollte sich jeder denkende Mensch stets vorhalten, so würde nicht alles, aber manches für unmöglich Gehaltene mehr in die Welt kommen. Das Tollste, was nur in einen Menschenkopf kommen mag, man denke über seine Realisirung nach.

Diese Maxime weckt und übt auf alle Fälle den Erfindungsgeist, und keine menschliche Fähigkeit kommt ohne unablässige Uebung zur vollen möglichen Wirkungskraft.

Combinire immer, heißt eine andere Erfindungsmaxime. Versuche die seltsamsten und heterogensten Dinge zusammen, in Wechselwirkung oder in gemeinschaftliche Thätigkeit zu einem Zwecke zu bringen. Kommt das Gesuchte nicht heraus, vielleicht kommt etwas Anderes, auch der Mühe des Suchens Werthes.

Wieder kann man Erfindungsgedanken gewinnen, wenn man die Gegenstände untersucht, ob sie mangellos dastehen. Zeigt sich ein Mangel, so ist der Gedanke an eine Erfindung

da, nämlich an ein Besseres, was an die mangelhafte Stelle zu bringen wäre. Es gibt Dinge in der Welt, an denen zu viel ist, dann heißt die Erfindungsmaxime: Vereinfachung. Es gibt welche, an denen zu wenig ist, dann führt das Nachsinnen über Erweiterung, Vermannichfaltigung zu Erfindungsgedanken. Paganini wurde unter den Violinvirtuosen ein Erfinder, indem er seiner Violine Dinge zumuthete, Erweiterungen die man an ihrem scheinbar beschränkten Mechanismus zu entlocken vor ihm für unmöglich hielt. Gluck wurde unter den Componisten ein Erfinder in der Oper durch Vereinfachung, indem er dem Zuviel nachspürte und es beseitigte.

Den bloßen Nachahmer wird jede hervorragende Erscheinung in seiner Wissenschaft oder Kunst als das „Bis hierher und nicht weiter" zurückschrecken.

Der nach obigen Maximen Denkende und Handelnde glaubt aber nicht daran, sucht weiter zu dringen, und wird Neues entdecken.

Können nun aber Anläße und Mittel, Gedanken an Erfindungen zu gewinnen, sehr mannichfaltig sein, so hängt ihre Realisirung allemal nur von einer einzigen Procedur ab, nämlich von einer Frage des Geistes, wie ein Gedanke zur That verwirklicht werden könne. Aber freilich nicht von einer flüchtigen, vorübergehenden Frage, sondern von einer mit eiserner Willenskraft so lange wiederholten, bis die möglichst vollständige Antwort vernommen worden ist. Weniger aber an der Gelegenheit zu fragen fehlt es dem Menschen als an der Lust dazu, und an der Ausdauer, die Aufmerksamkeit beharrlichst auf deren Lösung zu fixiren. Gewiß mußte mancher Gedanke zu einer Erfindung an manchen Kopf vergeblich klopfen bis er an den rechten kam, der ihn einließ, festhielt und zum Leben ausprägte.

Das Reich der Erfindungen, ist unendlich und unerschöpflich, und liegt für Jeden da. Nur warte Keiner, daß es sich ihm von selbst erschließe und gutmüthig seine Schätze ihm aufdringe. Aber lockende, aufreizende, herausfordernde Geister sendet es in zahlloser Menge hinaus in die Welt, freilich verhüllt in schon bekannte, meist ganz gewöhnliche Gestalten.

Sie umschwirren unabläßig jeden Menschen auf seinem Lebenswege, sie flüstern, sie rufen, ja manche schreien ihm zu: seht uns doch nur recht an, es steckt ja noch viel mehr in uns als wir scheinen, nehmt uns doch nur die bekannte Hülle hinweg und ihr werdet erstaunen! aber alles umsonst. Gedankenlos, blind, taub und träumend wandeln die Meisten an allen den Wundererscheinungen vorbei, dem dunkeln ruhmlosen Grabe zu.

Also nur immer frisch das Ohr gespitzt, das Auge geschärft, alle äußern und innern Sinne wach erhalten, alles betrachtet, alles betastet, untersucht und bis ins Innerste durchwühlt, und man wird durch diese unabläßige und scharfe Richtung des Geistes das Verborgene geneigt machen sich dem sehnenden Blicke zu enthüllen.

Als nächste Anregung dazu nehme man das kleine Resumé dieser Abhandlung in das Gedächtniß auf:

Worin besteht die Möglichkeit ein Erfinder zu werden?

a. In unausgesetzter schärfster Aufmerksamkeit auf alle, auch die allergewöhnlichsten und alleralltäglichsten Erscheinungen des äußern und innern Lebens.

b. In unausgesetzten Fragen, ob auch alles darin liegende bereits vollständig erkannt und benutzt worden.

c. Ob die heterogensten Erscheinungen nicht in Bezug zu einander zu setzen, und dadurch Anläße zu Erfindungen werden können.

d. In speciellen Bezug auf unsere Kunst im scharfen Betrachten aller Seiten derselben und Fragen, ob sie alle schon ganz mangellos dastehen.

e. In Voraussetzungen von Möglichkeiten neuen Gebrauchs der Mittel und dadurch zu erzielender neuer Wirkungen.

Suchet, so werdet ihr finden.

17.

## Die v. Heeringen'sche neue Notation.

Sie wünschen meine Meinung kennen zu lernen über die neue Notation von v. Heeringen, diesem muthigen und unverdrossenen Kämpen für die Verbesserungsidee, die ihm aufgegangen, deren Allgewalt ihn aus der neuen Welt über den Ocean nach Europa getrieben und ihn ruhelos weiter treibt von Ort zu Ort, in der Hoffnung, endlich den Punkt zu finden, von welchem aus er die Welt bewegen, das bis jetzt gangbare, nach seiner Meinung falsche, schwierige, ja abgeschmackte Notirungssystem umstürzen, und sein verbessertes an dessen Stelle bringen könne. Sie wollen von mir erfahren, ob es wirklich eine so außerordentliche Verbesserung, Vereinfachung und Erleichterung für die Musiklernenden gewähre, wie der Erfinder behauptet, und ob wol Aussicht vorhanden sei, daß es endlich durchdringen werde? In letzterer Beziehung verlangen Sie zu viel von mir. Wer mag sich vermessen, bei der Geburt eines neuen Gedankens mit Sicherheit das Horoskop desselben zu stellen, ihm entweder die absolute Lebenskraft ab- oder eine weiterzeugende Wirkungsmacht zuzusprechen! Ich habe diese Anmaßung nicht. Ich kann und will daher nichts anderes versuchen, als Ihnen das Factum möglichst kurz und klar darzustellen, und dann einige Bemerkungen dazu zu machen, die sich mir dabei aufgedrungen, so objectiv, vorurtheilsfrei und unparteiisch, als es einem Sterblichen aus seinem gewohnten Kreise heraus, bei dem Anblick eines neuen ungewohnten nur immer möglich sein mag.
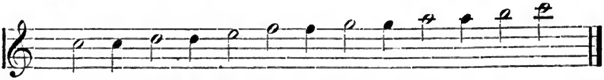
„Nach den Grundprincipien der ganzen Musik", sagt Herr v. Heeringen, „ist es lediglich unsere Aufgabe, Töne nach ihrer Höhe, Dauer und Stärke auf dem Papiere genau darzustellen, um Anderen unsere musikalischen Ideen mitzutheilen, und eine Notation, bestehend aus Zeichen, welche uns die einfachsten leserlichsten, die kürzesten und klarsten Regeln nach sich ziehenden und zugleich dem Auge wohlgefälligsten Zeichen liefert, muß zweifelsohne die zweckmäßigste und empfehlenswertheste sein."

Gegen diesen Grundsatz läßt sich, wie Sie sehen, selbst von dem spitzfindigsten Widerspruchsgeiste nicht der allergeringste vernünftige Einwand vorbringen.

Diesem Grundsatze nun glaubt er durch folgendes neue System gerechter zu werden, als es dem bisherigen möglich sei.

a. Die fünf Linien und Zwischenräume für die Bezeichnung der Töne durch Noten bleiben. Ebenso die gebräuchlichen Schlüssel, und ebenso die gebräuchlichen Zeichen für die Dauer der Noten.

b. Scalen nimmt er zwei an, aber in anderer Weise, als in unserm bisherigen System, nämlich: eine arithmetische und eine harmonische. — Seine arithmetische ist unsere chromatische, und sieht so aus:



Do, Di, Re, Ri, Mi, Fa, Fi, Sol, Si, La, Li, Pa.

Seine harmonische ist unsere diatonische in Dur. — Von einer Molltonleiter scheint er nichts wissen zu wollen.

c. Für jeden Ton in seiner arithmetischen Tonleiter hat er nur ein Zeichen und einen Namen von einer Silbe wie, sie oben unter den Noten stehen.

d. Die weißen Noten bezeichnen stets, ohne alle Ausnahme, Unter-, die schwarzen Noten stets Obertasten auf dem Clavier, und sind also analog der Farbe der Tasten. — In Folge davon fallen alle Versetzungszeichen, als ♯, ♭, u. s. w., alle Doppelnamen der Töne, als cis und des u. s. w. und alle Vorzeichnungen der Tonarten am Anfange der Stücke weg. Anstatt daß z. B. bisher D-dur durch zwei Kreuze angezeigt wurde, heißt es jetzt blos vor dem Stücke: in Re. Da es keine doppelte Bezeichnung eines und desselben Tones, z. B. dis und es, und folglich auch keine Benennung dafür mehr gibt, so ist die ganze Enharmonik aus dem neuen Systeme verbannt.

e. Der Tact wird nicht mehr mit Zahlen angegeben, sondern

nach Schlägen. Der $^4/_4$ Takt z. B. durch die Angabe: vier Schläge; der $^3/_4$ Tact durch: drei Schläge u. s. w.

f. Jede Entfernung eines Tones von dem andern bildet ein eigenes Intervall und erhält seinen Namen von dem Zahlenverhältniß. Jeder nächste zweite Ton, do, di (c-cis), di, re, (cis-d) u. s. w. als 1—2 heißt Secunde; jeder nächste dritte Ton, do, re (c-d), mi-fi (e-fis) als 1—3, heißt Terz, und so geht es fort innerhalb des Raumes einer Octave nach unserm System, innerhalb eines Raumes einer Terzdecime bei Herrn v. Heeringen. Es versteht sich, daß daraus ganz andere als unsere gebräuchlichen Intervallenverhältnisse entstehen. Unsere große Secunde z. B. ist bei ihm schon eine Terz, unsere reine Quinte ist bei ihm schon eine Octave, und unsere Octave wird bei ihm zur Terzdecime.

g. Die verschiedenen Vortragszeichen für den Ausdruck der Tonstücke, als forte, piano, cresc. decrs. con animo, con expressione u. s. w. werden alle verbannt, und an deren Statt die intendirten Stärkegrade der Töne durch Nummer von
1, 1-, 2, 2-, 3, 3-, 4, 4-, 5, 5-, 6, 6-, 7, 7-, 8, 8-, 9
in siebzehn verschiedenen Graden absolut, so viel wie möglich, sagt der Reformator, bezeichnet.

Dies sind die Veränderungen, die Herr v. Heeringen mit unserm bisher gebräuchlichen Systeme vorgenommen, und wovon er zunächst Proben für das Clavier und den Gesang gegeben hat, welches System er aber auch für die Harmonielehre als viel brauchbarer, viel einfacher und viel besser wie das bisherige ansieht, und es in der Folge durch eine Bearbeitung derselben auf das überzeugendste darzulegen verspricht.

Nun wollen Sie von mir als Musiker wissen, ob diese Veränderungen auch wirkliche Verbesserungen sind, ob sie das Erlernen der Musik wirklich weniger schwer, weniger langsam und abschreckend machen, als es nach der Behauptung des Herrn v. Heeringen bisher der Fall gewesen ist.

Aber gerade darin, daß Sie sich mit dieser Frage an einen

Musiker wenden, liegt für Sie die Gefahr, ein verfälschtes Urtheil zu empfangen, und wenn ich blos als Musiker, rein aus meiner mir gewohnt und bequem gewordenen Denk- und Anschauungsweise heraus auf die Neuerung blicke, so erhalten Sie ein solches gewiß. Ich habe indessen aus einer ziemlich langen Lehrerpraxis die Erfahrung gewonnen, daß ein Schüler, ein lernender, der erst beginnt, der als ein völliger Neuling vor einen Gegenstand tritt, ein himmelweit verschiedeneres Ding ist als ein Lehrer, der sich mit demselben Gegenstande 30—40 Jahre lang ununterbrochen beschäftigt hat, ich habe gesehen, daß Das, was mir, dem in der Sache überall zu Hause seienden sonnenklar und kinderleicht erschien, dem Schüler schwer und dunkel vorkam, ihn ängstlich machte, verwirrte und in die seltsamsten, zuweilen lächerlichsten Mißverständnisse verwickelte. Daraus will ich mir wenigstens die Lehre ziehen, nicht aus mir heraus, als ein in die Musik und ihr Gebräuchliches eingelebter und eingewohnter Tonkünstler zu urtheilen, sondern ich will versuchen, meine ganze musikalische Gelehrsamkeit und Fertigkeit, — nehmen sie diese Aeußerung wie Sie wollen, was schiert's mich! — zu vergessen, und mich in den jugendseligen, lernbegierigen, aber noch ganz unwissenden Kindeszustand, kurz in die ersten Lehrstunden zurück zu versetzen.

Aus dieser fernen Zeit und Erinnerung nun herausgesprochen, oder ich müßte mich ganz und gar irren, würde ich nach der v. Heeringen'schen Notation auf dem Claviere besonders ungleich leichter und schneller Noten lesen und spielen gelernt haben, denn zum Lesen und Spielen der Töne, ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe nach, genügen die beiden Notenarten, weißköpfige und schwarzköpfige, vollkommen, die Dauer der Noten aber, ihre verschiedene Geltung, Tact und Tempo hätte ich natürlich dort wie hier auch lernen müssen. Dagegen würde mich als Anfänger nirgends ein einfaches oder Doppelkreuz, einfaches oder Doppel-b, einfaches oder doppeltes Widerrufungszeichen, keinerlei Vorzeichnung irgend einer Tonart, kurz überall keines jener vielen gleich Irrlichtern dem Schüler in die Augen schwärmenden — namentlich in mehr bekreuzten oder be-b-ten Tonarten fast vor jeder

Note flimmernden Zeichen habe verwirren, ängstigen und in — die Irre führen können.

Soweit also scheint mir die neue Notation für das Clavier eine wirkliche Vereinfachung, eine zweifellose Verbesserung zu sein, und wer das nicht sehen will, der will nicht sehen, oder er kann sich nicht aus seiner angewohnten Anschauungsweise heraus und in eine neue hinein versetzen.

Leider schon von der Intervallenlehre, die sich aus dem neuen Systeme des Herrn v. Heeringen entwickelt, vermag ich dasselbe nicht zu sagen.

Wenn ich einer jener Erdensöhne wäre, die eine andere als ihre eigne Ansicht gar nicht vertragen können, die besonders eine etwas stark ausgedrückte Meinung geradezu für eine Beleidigung ansehen, so könnte ich über die Art, wie Herr v. Heeringen sich über seine Intervallenlehre äußert, in einigen Zorn gerathen. In dem Programme zu einem Concerte, das er in Berlin gegeben, liest man wörtlich wie folgt:

1. Beweis, daß die Candidaten der alten Theorie der Musik die Intervallen derselben nicht kennen, selbst nach einem 30-, ja 50jährigen Studium u. s. w.

Ist das nicht stark gesagt? — Seit einer langen Reihe von Jahren habe ich mir in der That eingebildet, die Intervalle zu kennen, seit einer langen Reihe von Jahren habe ich die Intervalle gar vielen Schülern gelehrt, manche davon sind schon als tüchtige Componisten vor das Publicum getreten, einer davon sitzt auf dem Capellmeisterstuhle, und nun erfahre ich von Herrn v. Heeringen, daß ich die Intervalle gar nicht kenne, daß ich folglich meine Schüler alle angeführt habe. Indessen erboße ich mich über Herrn v. Heeringen's Ansicht nicht; möge er mir bei meiner Meinung die gleiche Toleranz angedeihen lassen.

Die selbständige Benennung jeder Entfernungsverschiedenheit des einen Tones von einem andern, welche Herr v. Heeringen decretirt, gibt ihm meiner Meinung nach das Recht nicht zu der Behauptung: daß wir anderen Musiker alle die Intervalle nicht kennen. Ein Beispiel wird diese Behauptung auch für Solche,

die gar nichts von Musik verstehen, deutlich machen. Es gibt bekanntlich viele Fälle, wo zwei verschiedene Ortschaften, namentlich wenn sie nahe bei einander liegen, einerlei Hauptnamen haben, und nur durch Beiwörter unterschieden werden, wie z. B. Kleinzschocher und Großzschocher bei Leipzig. Wenn mich nun Jemand fragte, „wo werden Sie heute hingehen" und ich erwiderte „nach Kleinzschocher", dürfte dieser Jemand zu mir sagen: Sie kennen die Lage dieses Ortes ja gar nicht, und wenn Sie seit 30, ja 50 Jahren auch täglich dahin gegangen sind, denn ich habe vor Kurzem beschlossen, das Dorf, daß Sie Kleinzschocher nennen, Mockau zu nennen, Mockau aber heißt Gohlis, Gohlis nenne ich dagegen Leipzig u. s. f., denn es ist Unsinn, zwei verschiedenen Orten einen Namen zu geben, und sie nur durch verschiedene Beiworte unterscheiden zu wollen. — Ganz derselbe Fall nun ist es mit der Behauptung des Herrn v. Heeringen, daß wir alle die Intervalle nicht kennen, weil wir sie nicht so benennen wie unser Reformator. Wenn dieser zu einem nach seinem Systeme unterrichteten Schüler sagt: schlage mir von do (unserm c) die Quarta an, so wird dieser Ri (unser dis) hören lassen. Wenn wir dieselben beiden Töne haben wollen, so sagen wir zu unserm Schüler: schlage mir von c die übermäßige Secunde an, und wir erhalten dasselbe Resultat, bekommen dasselbe dis zu hören, gerade als wenn Herr v. Heeringen aus seiner neuen Geographie heraus seinem danach gebildeten Schüler sagt: gehe nach Mockau, und wir zu unserm: gehe nach Kleinzschocher, sie kommen beide, obwohl mit verschiedenen Namen im Kopfe, doch an demselben Orte an. — Dies wird genügen, um selbst dem Laien in der Musik begreiflich zu machen, daß die alten Candidaten in der Musik alle Intervalle, d. h. alle Orte und Entfernungsverhältnisse der Töne ebenso gut und ebenso genau kennen, wie sie Herr v. Heeringen kennt, daß beide die Entfernungsverhältnisse nur anders benennen.

Käme indessen bei dieser neuen Intervallenlehre weiter nichts in Betracht, als die Kenntniß der Entfernungsverhältnisse der Töne innerhalb des Raumes einer Abtheilung (nach dem v. Heeringen'schen System), einer Octave (nach dem bisherigen) für den
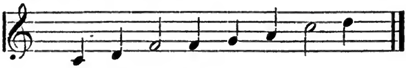
Spieler blos (schon nicht für den Sänger, wie sich später zeigen wird), so möchte die Neuerung vielleicht auch eine Verbesserung sein. Aber Herr v. Heeringen weiß, da er eine Harmonielehre schreiben will, zweifelsohne, daß wir darin mit den Tönen in seiner Abtheilung (unserer Octave) nicht ausreichen, daß wir darüber hinaus noch weitere Intervalle, in den beiden Nonenaccorden z. B. schon nach unserm System die kleine und große None (nach dem seinigen die Quart- und Quintdecime) brauchen. Seine Intervallenlehre ist also schon in dieser Beziehung unvollständig, und müßte deshalb erweitert werden. Indem ich aber an diesen Punkt rühre, und mir daraus sogleich die Frage entgegenspringt, wie sich das neue System zu der Harmonielehre verhalte und auf diese anzuwenden sei, habe ich zu bemerken, daß ich diese Erörterung nicht über mich nehmen kann, weil das ein jahrelanges Studium erfordern würde, um eine darstellbare Idee von der Möglichkeit der Anwendung zu erhalten, einer Arbeit, die Sie von mir schwerlich verlangen. Ich kann Ihnen daher nur sagen, was Jedermann auf den ersten Blick merken muß, daß nämlich das v. Heeringen'sche System unser ganzes gebräuchliches Harmoniesystem, nach und in welchem doch bekanntlich bis heute ganz erträgliche Tonwerke in die Welt gesetzt worden sind, von Grund aus zerstören würde, und ein ganz neues an dessen Stelle aufgebaut werden müßte.

Ich will also diesen Punkt bei Seite lassen, und warten, bis Herr v. Heeringen seine versprochene Harmonielehre bringt, wo sich dann weiter darüber reden lassen wird. Ich fürchte überhaupt, daß ich für Sie und Ihre Leser schon zu breit geworden bin, und werde wohl gut thun, wenn ich aus dem Vielen, das sich noch sagen ließe, nur einiges Auffallende noch heraushebe, und so kurz wie möglich darstelle.

So mag z. B. die Anbequemung der Notirung an die Unter- und Obertasten durch weiße und schwarze Noten, für das Spiel auf dem Clavier, meinetwegen auch für das Spiel auf jedem andern Instrumente eine Erleichterung sein, ob sie das aber auch für das Singen ist, möchte ich bezweifeln. Das Nächste, woran sich der beginnende Sänger hält, an welchem er

sich für das Treffen der verschiedenen Intervalle am leichtesten vorbereitet, ist die Scala, und hierbei kommt seinem Gehör das Auge freundlich zu Hülfe, indem letzteres dem erstern durch stufenweise auschauliche Folge der Töne — in allen Tonleitern den beiden Normalscalen gleich — bald einen sichern Berechnungspunkt für spätere weitere Intervallenentfernungen gewährt. Diese Erleichterung für den Sänger durch unser System fällt bei dem neuen weg. Werfen Sie einen Blick auf folgende Scalen des Herrn v. Heeringen, und Sie werden die Stufenungleichheit derselben sogleich erkennen.

Scala von De (unser Cis oder Des-dur).



Scala von Ri (unser Es-dur.)



Hier, sowie in mehren anderen noch, ist der Begriff Scala, Tonleiter, stufenweises Fortschreiten der Töne für das Auge zerstört, — und in der Kehle liegen keine weißen und schwarzen, keine Unter- und Obertasten!

Derselbe Uebelstand zeigt sich bei den Accorden. Sehen Sie z. B. folgende für das Gehör ganz gleiche, für das Auge aber verschiedene Intervallenerscheinungen der harten Dreiklänge von

C-dur, Cis-dur,



der weichen von

C-moll, Cis-moll.



Was die 17 Stärkegrade der Töne durch 1 (etwa ppp.), 1 — (etwa pp.) und so fort betrifft, so möchte ich den (besten) Vir-

tuosen in dieser Welt sehen, der sie alle, stets erkenn-, stets unterscheidbar überhaupt, nur auf einem Tone nach einander hören zu lassen im Stande wäre. Wenn ich mir aber gar ein ganzes Clavierstück mit diesen verschiedenen Zahlenzeichen denke, oder mir vorstelle, wie ein ganzes Orchester seine Stimmen nach solcher Bezeichnung nüanciren soll, nein! — daß diese Neuerung keine Verbesserung, keine Erleichterung, sondern vielmehr eine bedeutende Erschwerung ist, das kann jeder Spieler eines Instruments gleich an sich selbst erproben, des Sängers und des Anfängers gar nicht zu gedenken.

Aber, bin ich denn aus meiner Unschuld eines Beginnenden, aus meiner strengen Objectivität, die ich mir vorgenommen und Ihnen angelobt, nicht dennoch unwillkürlich heraus und in meinen alten Musikkopf hineingerathen? Ein Wunder wär's nicht! denn je weiter man sich in die Consequenzen des neuen Systems hineindenkt, auf je unerwartetere Dinge stößt man, und Mensch bleibt Mensch.

Doch brechen wir ab.

Herr v. Heeringen hat ein neues System erfunden, in der unerschütterlichen Ueberzeugung, daß es ein besseres als das bisherige sei, und daß er damit künftigen musikalischen Generationen einen großen Dienst erwiesen habe. Er setzt mit eiserner Geduld Leib und Leben daran, seine Erfindung gemeinnützig zu machen, und er ist dafür bis jetzt fast noch überall nur mit Geringschätzung, Vornehmthun, ja Spott und Hohn empfangen worden. Das ist in keinem Falle vor der Humanität, auf die sich unsere Zeit so viel zu Gute thut, zu verantworten. Mancher Erfinder in früheren Jahrhunderten ist auf ähnliche und noch schlimmere Weise behandelt worden. Seine ganze Mitwelt hielt sich für klug, und ihn allein von dem crassesten Irrthum befangen. Später drehte sich der Spieß herum. Freilich zeigt uns die Erfahrung auch Fälle des Gegentheils vor und gerade in Bezug auf unsern Gegenstand sehr viele. Schon Rousseau veröffentlichte bekanntlich ein: projet concernant de nouveaux Signes pour la Musique, und ist von dessen Vorzügen gegen das gewöhnliche gehalten so fest überzeugt, wie es nur Herr v. Heeringen von

dem seinigen sein kann. Man sehe den Anfang seiner Einleitung:

„Ce projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre, et beaucoup moins diffuse.“

Da haben wir genau dieselben Versicherungen von Rousseau wie von Herrn v. Heeringen.

„Il parait étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres et non pas celle de l'art.“

Und so gehts fort. Mit seiner bekannten außerordentlichen Beredsamkeit beweist Rousseau, oder glaubt doch zu beweisen, seinen oben hin geschriebenen Hauptsatz, aber vergebens! Sein System, sowie die vieler seiner Vorgänger schon und mehre seiner Nachfolger, alle sind zusammengebrochen vor dem Bestehenden, wie stürmende Meereswellen machtlos abprallen an dem alten trotzigen Felsen. Wird es Herrn v. Heeringen's Systeme eben so ergehen? Ich wage das nicht absolut zu entscheiden. Ich fürchte es fast, aber ich wünsche von Herzen, daß ich mich getäuscht haben möge, und daß die Zeit sein System aufkläre, bewähre und einführe. *)

*) Bekanntlich hat sich Herr v. Heeringen, nach langem, vergeblichen Bemühen sein System in Aufnahme zu bringen, vor mehreren Jahren in Amerika erschossen.

18.

# Richard Wagner als Dichter.

Niemals, soweit wir die Kunstgeschichte zurück verfolgen können, ist über irgend einen Künstler in irgend einer Kunst bei seinen Lebzeiten so viel geschrieben worden, als über Richard Wagner. Selbst der Streit der Gluckisten und Piccinisten im vorigen Jahrhundert erscheint wie ein kleines vorübergehendes Gezänk gegen den nun schon weit über ein Decennium ununterbrochen unterhaltenen Bücher- und Journalkampf für und gegen den Reformator des Musikdrama. Die dadurch entstandene Verwirrung in den Ansichten über das Wesen der Oper ist groß. Während Wagner mit dem Satz auftrat, daß es mit unserer Oper nichts sei, daß mit den alten Traditionen und Formen derselben vollständig gebrochen werden müsse, bezüchtigen ihn die Gegner des Vandalismus in der Kunst, der eine totale Verfinsterung ihres Reiches herbeiführe. Wir kannten Wagner's Schriften und Opern bis inclusive des Lohengrin, behielten aber unsere Gedanken darüber bei uns. Der Grund war: Wagner erklärte seine früheren Opern, „Rienzi“, „fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, ja zum Theil auch den „Lohengrin“ noch, für in dem alten System befangene Schöpfungen. Damit stellte er sich als einen noch Werdenden hin, dessen Wollen man allenfalls, nicht aber schon sein Gethanes beurtheilen dürfe. Und das war eine gerechte Forderung. Denn so lange einer noch nicht fertig ist oder sich dafür erklärt, so lange er noch behauptet, er fühle und habe die Kraft in sich, seine theoretischen Grundsätze endlich auch praktisch vollständig und vollkommen ausprägen zu können, wäre jeder Versuch, ein abschließendes Urtheil über ihn abzugeben, eine Anmaßung gewesen. Nunmehr aber steht die Sache anders. Das seit Jahren schon von Wagner und seinen Freunden mit einer unerschütterlichen Zuversicht bezeichnete Werk, in welchem ihm der Bruch mit der alten Oper vollständig gelungen, weshalb es als die vollkommene Verwirklichung seines Ideals aufzunehmen sei: „Tristan und Isolde“ ist nun in

München wirklich auf der Bühne erschienen und zwar allen Berichten von dort zufolge in vollkommenster Darstellung. Die Ausführung wird ohne Widerspruch von irgend einer Seite als eine in allen Beziehungen vollendete anerkannt. Jetzt also kann die Frage aufgeworfen werden: Ist Wagner als Dichter und Componist in Wahrheit der Reformator, der Reiniger und Veredler der Oper, als welchen er sich und seine Freunde ihn auf die entschiedenste Weise hinstellen? Wir haben den Aufführungen von „Tristan und Isolde" in München nicht beigewohnt, kennen aber den Text, den Clavierauszug und die Partitur davon, und dürften uns daher wohl für befähigt halten, ein unabhängiges Urtheil von den Münchner Berichten abgeben zu können, die ja in Lob und Tadel so außerordentlich verschieden lauten. Dennoch müssen wir Rücksicht darauf nehmen aus zweierlei Gründen. Einmal rühren jene Berichte alle von Augen- und Ohrenzeugen her, und haben daher den Vortheil der sinnlichen Anschauung für sich, die auch das eindringendste Studium der Partitur allein nicht ganz ersetzen kann. Sodann stimmen die Artikel, die uns zu Gesicht gekommen, und es wird uns kaum einer entgangen sein, in gewissen Punkten alle überein, aus so verschiedenen Federn und Gesinnungen sie auch geflossen sein mögen, wenn man nur ein wenig zwischen den Zeilen zu lesen versteht. Wir halten uns bei diesen Berichten vorzugsweise an diejenigen, welche entschieden von Freunden Wagners ausgegangen sind; man wird uns wenigstens das sine ira et studio zugestehen. Also zunächst einige Blicke auf den Text.

Einer der entschiedensten Freunde des Dichtercomponisten schreibt: „Wir müssen Wagner zugestehen, daß er ein ächt dramatischer Dichter, daß Anlage und Bau seines Stückes wahrhaft dramatisch ist und von einer Gewandtheit und Bühnenkenntniß zeugt, wie sie nicht immer selbst berühmten Dramendichtern eigen ist." Wenn sich dieser Ausspruch bewähren soll, so müssen in „Tristan und Isolde", wir wollen nicht sagen gar keine Schwächen anzutreffen sein, denn vollkommen ist auch das größte Genie nicht, wohl aber müssen alle

wesentlichen Forderungen an ein Drama ihre Erfüllung darin gefunden haben, — z. B. die richtige Charakterzeichnung. Hierüber heißt es aber in jenem Bericht: „Was die Charakterzeichnung betrifft, so vermissen wir bei Tristan freilich gar sehr dramatische Einheit. Die unmännliche Sehnsucht im dritten Acte steht dem stolzen Recken, als den wir Tristan im ersten erblicken, wenig an, und auch die überschwängliche Liebesschwärmerei im zweiten paßt nicht sehr für ihn, das „Wunder aller Reiche, den hochgepriesenen Mann, den Helden ohne Gleiche, des Ruhmes Hort und Bann", wie ihn Brangäne preisend nennt. Gegen diesen Vorwurf indessen müssen wir Wagner in Schutz nehmen. Ist Tristan bis zu dem Momente richtig gezeichnet, wo er den Liebestrank empfangen, und das war er, so ist sein Charakter gerettet; denn sobald er der Macht des Zaubers verfallen, hat er keinen Charakter mehr, kann nicht nach seinen wirklichen Eigenschaften denken und handeln, sondern nur nach den Wirkungen des Zaubertrankes fühlen, — er ist wahnsinnig, — unzurechnungsfähig. Nicht Verzeichnung dieses Charakters kann man daher Wagner vorwerfen, aber widerwärtig für die Gebildeten unserer Zeit ist es, daß ein solch edler Recke durch das abgeschmackte Mittel eines Zaubersafts aus einem freien Menschen in eine Maschine, in einen trunkenen Liebesnarren verwandelt wird und als solcher untergeht. „Schärfer und einheitlicher dagegen ist Isolde gezeichnet, bei der wir freilich nicht vergessen dürfen, daß sie einem Zeitalter von Helden angehört, mit dem das unsrige nichts gemein hat." Da entschlüpft dem Wohlwollenden unter der Form einer Nebenbemerkung, die scheinbar nicht viel zu bedeuten hat, ein Hauptgebrechen des Textes. Von der Bühne herab darf man uns nicht zumuthen etwas „nicht zu vergessen", weil das voraussetzt, dieses Etwas vorher gelernt zu haben. Wenn Isoldens Charakter den Zuschauern allen verzeichnet oder unnatürlich erscheinen muß, die sich in jenes ferne Zeitalter und das alte Gedicht Gottfried's von Straßburg nicht hineinstudirt haben, so werden Wenige das Handeln, Denken und Fühlen jenes Weibes sympathetisch mitempfinden können, die Allermeisten es vielmehr

widerwärtig finden. „Ueber Brangäne's Charakter ließe sich vom moralischen Standpunkte Manches sagen; wir verzichten aber darauf, da wir von demselben Standpunkte aus gegen die ganze Oper auftreten müßten.“ Das ist nun freilich etwas zu freundschaftlich gedacht. Vom moralischen Standpunkt aus ist also der ganze Text verwerflich. Man entschuldigt indeß Scenen, wie im Garten zwischen Tristan und Isolde, mit ähnlichen in Mozart'schen und Meyerbeer'schen Opern. Aber Wagner will ja der Reformator des Drama sein? Hier war ihm ein gegründeter Anlaß dazu geboten; hier konnte er das frühere Drama von einem wirklich faulen Fleck reinigen und es dadurch veredeln. Gerade jedoch diesen Schmutz der Vergangenheit schleppt er herüber in seine Texte. „König Marke ist Alles eher als ein König; er läßt keine Gelegenheit vorüber, ohne eingehend zu philosophiren und zu moralisiren, und hat vom Manne nur den Bart, vom Fürsten nur die Krone“, sagt ferner jener Freund!

So steht es mit Wagner's Kunst der Charakterzeichnung. Wie mit der Diction, der Sprache, dem Ausdruck? „Diese — sagt unser Berichterstatter — bleibt weit hinter der Anforderung zurück, die wir an die Kunstform des Drama zu machen, die wir vor Allem an den Reformator auch des Drama, als den sich Wagner gibt, zu stellen berechtigt sind. Von so ächt dichterischem Geiste und Verständniß(?) die Conception des Ganzen gefaßt ist, so unglücklich, so weit hinter den Gesetzen des Schönen ist die Form der Ausführung geblieben. Mit diesem holperigen ungelenken Versbau, mit diesem Schwulst und Bombast einer der gewöhnlichen Ausdrucksweise so ganz entgegengesetzten Diction, diesen ganz undefinirbaren Wortverbindungen und Wortverrenkungen, die nicht selten so hart und rauh werden, daß sie kaum ausgesprochen, viel weniger gesungen werden können, mit diesen aus dem Haschen nach Neuheit und Absonderlichkeit hervorgehenden Ungeheuerlichkeiten von Gedanken, die oft geradezu ohne Sinn und Verstand sind, können wir uns doch nie und nimmermehr einverstanden erklären.“

Es wird, um das Urtheil über Wagner als Dichter ein für

allemal festzustellen, nöthig sein, hier noch mit einigen Worten des Textbuches zu den „Nibelungen" zu gedenken, das Wagner und seine Freunde wohl noch mehr als Tristan für das erreichte Ideal des dramatischen Gedichts erklären. Alles, was an Fehlern in „Tristan und Isolde" nachgewiesen worden, hat er in den „Nibelungen" noch in groteskerer Weise überboten, und dazu ein neues Element gesellt, den Theaterpomp fürs Auge. Die Ungeheuerlichkeiten, welche er dem Maschinisten zumuthet, sind nichts Neues. Sie spielten früher in Italien die Hauptrolle, und machten auch in Deutschland eine Zeitlang die damaligen Opern zu dem geschmacklosesten wirklichen Augenspektakel. Chrysander, in seinem Leben Händel's, gibt Proben davon aus dem Theater von Hannover zu Händel's Zeit. „Aeußere Kennzeichen der wenigen Opern, die in Hannover entstanden, sind die Zauberkünste und die unerhörten Schaustellungen, die ohne Unterlaß arbeitenden Maschinen und nie gesehenen Decorationen. Im rasenden und großmüthigen Roland beginnt die Geschichte in den Pyrenäen und hört in China wieder auf. Alle erheblichen Reisen werden durch die Luft gemacht. Herzog Heinrich und sein Diener fahren in einem Schifflein auf dem sturmbewegten Mittelmeere, das Ungewitter wird immer stärker, Heinrich läßt sich in die Ochsenhaut nähen, das Schiff zersplittert, er schwimmt auf den Wogen; ein Greif, der über das Meer fliegt, nimmt ihn mit. — Noch verwickelter sind die Ereignisse in dem Greifenneste. Der riesige Vogel kommt mit Heinrich angeflogen, wirft ihn den Jungen zum Fraße vor und geht wieder auf Raub aus. Der Kreuzfahrer löst sich aus der Haut und würgt die Jungen. Als sich ein Löwe einstellt, sie zu fressen, kommt der Greif zurück. Während des Kampfes der beiden Thiere bricht Heinrich einen Baumast ab und hilft den Vogel niederschlagen. Für diese Gefälligkeit erzeigt sich der Löwe freundlich, bringt ihm Wildpret und bleibt bei ihm. Das ist nur der erste Act. Und so geht es fort, auch in allen übrigen Stücken" 2c. Und so kehrt es wieder in den Nibelungen (dem gereinigten, reformirten, dem musikalischen Musterdrama Wagner's). Wir wollen nur eine Scene aus „Siegfried"

anführen, die der obigen Greifenscene wohl nicht nachstehen wird. „Im Hintergrunde regt es sich. Fastner, in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurms, hat sich in der Höhle von seinem Lager erhoben; er bricht durch das Gesträuch, und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, so daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt ist. Er stößt jetzt einen starken gähnenden Laut aus. (Zwiegespräch zwischen Siegfried und Fastner). Fastner öffnet seinen Rachen und zeigt die Zähne. Fastner droht mit dem Schweife, Siegfried faßt das Schwert. Er stellt sich Fastner entgegen; dieser sprüht aus seinen Nüstern nach ihm. Siegfried springt zur Seite. Fastner schwingt den Schweif nach vorn, um Siegfried zu fassen; dieser weicht ihm aus, indem er mit einem Satz über den Rücken des Wurmes hinwegspringt; als der Schweif sich auch hierhin ihm schnell nachwendet und ihn fast schon packt, verwundet Siegfried diesen mit dem Schwerte. Fastner zieht den Schweif hastig zurück, brüllt, und bäumt seinen Vorderleib, um mit dessen voller Wucht zur Seite sich auf Siegfried zu werfen; so bietet er diesem die Brust; Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens, und stößt sein Schwert bis an das Heft hinein. Fastner bäumt sich vor Schmerz noch höher, und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen. Langes weiteres Zwiegespräch, wobei Fastner weiter auszuführen hat: mit schwächerer Stimme — Ersterbend — Er seufzt, hebt sich und stirbt. Fastner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht das Schwert aus seiner Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt: er fährt heftig mit der Hand auf. „Wie Feuer brennt das Blut!“ Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen.“

Hat der Dichter bei dieser Scene — und wie viele ähnliche kommen in den Nibelungen vor! — wirklich an eine Ausführung auf der Bühne gedacht? Man halte fest, daß der Schauspieler, welcher den Fastner im Stücke spielt, hier in dem

Gehäuse eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurms steckt, und darin die vorgeschriebenen mannichfaltigen Evolutionen ausführen, dazwischen viel Reden absingen, einmal auch gähnen, das andere Mal brüllen soll. Welche Zeit möchten die Uebungen beider Schauspieler zu diesem gegenseitigen Windungen wohl erforden, und welcher Sänger wird sich zu der Rolle des Fastner hergeben? Und wenn sich einer fände, könnte dieses ganze Spiel ein andere Wirkung machen, als eine lächerliche? Man stelle sich nur recht lebhaft vor, wie Siegfried mit einem Satze über den Rücken des ungeheuren Wurmes hinwegspringt!

Wie in Lohengrin die Brautkammer-, in Tristan und Isolde die Gartenscene, so in den Nibelungen Vorstellungen, über welche die Sittlichkeit erschrecken muß.

Siegmund umfaßt Sieglinde (sie wissen, daß sie Bruder und Schwester sind).

Sieglinde in höchster Trunkenheit.

Bist du Siegmund,
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt:
die eigene Schwester
gewannst du zueins mit dem Schwert!

Siegmund.

Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn Wälsungen-Blut!

„Er zieht sie mit wüthender Gluth an sich; sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. Der Vorhang fällt schnell.“ — Nein, wer solche Scenen für unsere Zeit noch schreibt, kann unmöglich der Veredler des Drama genannt werden. Ueber die totale Interesselosigkeit dieses ganzen ungeschlachten Werkes für den allergrößten Theil des Publicums ist die Kritik einig. Seine besten Freunde haben das wenigstens eingesehen, und ganze Bücher voller Gelehrsamkeit sind über die Edda, die Nibelungen, die ganze altnordische Mythylogie ge-

schrieben worden, die man vorher förmlich studiren müsse, wird ausdrücklich gefordert, wenn man das Stück verstehen wolle. Hiernach wäre denn auch der bisherige Grundsatz: „ein dramatisches Werk müsse sich selbst und für jeden Zuschauer verständlich exponiren“ als ein falscher zu beseitigen. Seine Verse und Sprache sucht Wagner in der Vorrede zu den Nibelungen durch folgendes Raisonnement zu motiviren: „An dem urmythischen Quell, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand (der in dem Stück übrigens u. a. auch als ein höchst undankbarer Bube auftritt), traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch (und alle seine anderen Personen!) sich kund geben konnte. Es war dies der nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlichen, mannichfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende stabgereimte Vers (Alliteration!), in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“ — Es ist diese Stelle beiläufig zugleich ein Pröbchen von der Denk- und Raisonnementskunst Wagner's. Diesen sinnlich vollendeten Sprachausdruck, den kein Dichter vor Wagner, weder ein Goethe noch Schiller, weder ein Uhland noch Rückert, weder ein H. Heine noch Platen u. s. w. nur geahnt, Herr Wagner hat ihn entdeckt. Z. B. in Tristan:

Tristan: Liebe — heiligstes Leben,
Wonne — hehrstes Weben,
Nie-Wieder-Erwachens
Wahnlos
Hold bewußter Wunsch.

Oder in den Nibelungen:

Alberich in den Fluthen des Rheins:
Garstig glatter,
glitschriger Glimmer,
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fass' noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer.

Oder: Siegmund.
Mißwende folgt mir
Wohin ich fliehe,
Mißwende naht mir
Wo ich mich neige &c. &c.

Dieses holperige Alliterationsgeklapper, unvermeidlich durch den Buchstabenzwang, soll das Muster sein, nach welchem von nun an und in die Zukunft hinein die Sprache des Drama gehandhabt werden müsse! Diese hier articulirten Fehler haben die Texte zu Tristan und zu den Nibelungen wirklich. Sie liegen vor jedem ungeblendeten Auge offen da, und sind durch keine Dialektik hinweg zu raisonniren. Gestehen wir nun Wagner bereitwillig auch ein ursprünglich bedeutendes poetisches Talent zu, so hat er es doch wahrlich nicht in der Weise ausgeübt, daß er sich einen Reformator des Drama nennen dürfte. Es sind kranke Elemente in seinen Texten, und seine ganze Dichtweise ist zu exclusiv, um jemals zur allgemeinen Geltung gelangen zu können. Wo sind die Tragödien Werner's, Müllner's, Grillparzer's hin? Hatten diese Dichter etwa weniger dramatisches Talent als Rich. Wagner? An was sind sie untergegangen? An kranken Elementen und exclusiven Richtungen.

---

19.

## Einige Worte über musikalische Conservatorien.

Bei der Menge von Conservatorien der Musik, die bereits vorhanden sind, Wien, Prag, Dresden zwei, Leipzig und Berlin mehrere, München, Stuttgart, Cöln, und bei der Manie, möchten wir fast sagen, immer neue zu errichten, ist es zu verwundern, daß die Frage nach dem Bedürfniß und Nutzen derselben noch niemals aufgeworfen, gründlich untersucht und unparteiisch erörtert worden ist.

Ein „Conservatorium der Musik" scheint Eltern, Vormündern u. s. w. die sicherste Garantie zu bieten, daß der hingesandte Schüler nach drei oder vier Jahren als ausgezeichneter Meister zurückkehren werde.

Wie konnte dieser Glaube entstehen, und mehr noch, wie konnte er sich erhalten? Bis ziemlich zu Ende des vorigen Jahrhunderts bestanden in Deutschland gar keine Institute der Art. Gerade aber das vorige Jahrhundert hat die zahlreichsten und größten Tonmeister hervorgebracht. Dieser Umstand allein schon sollte denen, welche die Laufbahn musikalischer Talente zu bestimmen haben, wenigstens soviel sagen, daß die glückliche Ausbildung des Tonjüngers nicht unbedingt nur in Conservatorien, sondern auch, wie früher, durch Privatunterricht zu gewinnen sei. Allein die Erfahrung lehrt mehr. Sie lehrt, daß in dem Maße fast, wie die Conservatorien sich vermehrt, die großen Künstler sich vermindert haben; wenigstens die großen Componisten. Diejenigen aber, welche sich in unserem Jahrhundert wirklich noch als solche hervorthaten und hervorthun, sind in keinem Conservatorium gewesen, wie z. B. Franz Schubert, Mendelssohn, Rob. Schumann, Richard Wagner u. s. w. Reicher oder ebenso reich doch als in früheren Epochen ist die unsrige an berühmten Virtuosen namentlich auf Violine und Pianoforte. Allein auch von diesen sind die hervorragendsten in keinem Conservatorium gebildet worden. Ebenfalls was wir an bedeutenden Sängern und Sängerinnen in diesem Säculo gehabt und noch haben, wurde durch Privatunterricht bei geschickten Gesangslehrern gezogen. Dies sind offenliegende Thatsachen. Dennoch strömen alljährlich fort und fort die Musikschüler jenen Instituten zu. Daß viele Eltern, ja manche Tonjünger selbst später durch das Ausbleiben der erhofften Resultate bitter getäuscht worden, jene die gebrachten Opfer, diese ihre im Conservatorium verbrachte Zeit schwer bereuten, wird wohl von den Betreffenden im Stillen empfunden, aber aus leicht erklärlichen Gründen verschwiegen. Die sich aber darum bekümmern wollen, werden nicht lange nach solchen Aufklärungen zu suchen brauchen.

Wir haben unsererseits nicht den allergeringsten Grund zur Animosität gegen die Conservatorien; wir waren und sind ganz unbetheiligt dabei. Im Interesse der Eltern jedoch, die in der Hoffnung, das Glück ihrer Kinder zu gründen, oft die schwersten Opfer bringen, fühlen wir uns gedrungen, die Sache einmal öffentlich zur Sprache zu bringen, und die oben angedeuteten Fragen nach bestem Wissen und Gewissen zu erörtern.

Zwei Punkte werden die Eltern bei dem musikalischen Unterricht ihrer Kinder zunächst ins Auge zu fassen haben: den pecuniären und den sittlichen. Nehmen wir in Bezug auf den ersten vor der Hand, bis wir dem Gegenstand näher rücken, nur an, daß die möglichst besten Resultate, welche das Conservatorium bieten kann, auch von dem Privatunterricht erzielt worden sind und erzielt werden, so wäre dem letzteren schon der Wohlfeilheit wegen der Vorzug zu geben. Gute Privatlehrer gibt es aber in unserer Zeit für alle Branchen der Musik fast überall, jedenfalls in allen bedeutenderen Städten unseres Vaterlandes. Wie viele Schüler werden aus weiter Ferne auf ein Conservatorium nach der Lehre geschickt, die sie in ihrem Geburtsort, oder doch einer nahegelegenen Stadt ebenso gut erhalten könnten! In Wien, Salzburg und Bonn waren keine Conservatorien, und doch haben in der erstern Stadt Haydn, in der zweiten Mozart, in der dritten Beethoven die Grundlagen ihrer musikalischen Ausbildung gewonnen.

Viel wichtiger als der pecuniäre ist der sittliche Gesichtspunkt. Große Städte, wie Wien, Berlin, Prag, München, Leipzig u. s. w. hegen natürlich mehr Lockungen zu Ausschreitungen aller Art in sich, als kleinere Orte, und begünstigen auch ein lockeres Leben mehr, weil es sich da der Beobachtung leichter entziehen kann. In Städten nun, wo Conservatorien bestehen, kommen viele junge Leute aus aller Herren Ländern zusammen, und darunter gewiß nicht lauter Tugendmuster und junge Leute beiderlei Geschlechts, die in Hinsicht auf Charakter, Selbständigkeit und Lebenserfahrung noch keineswegs besonders entwickelt, dagegen aber in erster voller Jugendfrische, und als Kunstnaturen, als welche sie, wenn nicht alle, doch die

meisten, genommen werden müssen, mit einer vorwiegenden Portion heißen Blutes ausgestattet sind. Die nächste Folge davon ist, daß diese warmblütige Jugend, im Ganzen nach demselben Ziele strebend, sich freundschaftlichst zusammenfindet. Aus solchem Umgang entstehen dann bald genug allerhand Verhältnisse, Einflüsse, Ansichten und Lebensweisen genialer, d. h. ungebundener Art, um so leichter, als das Völkchen der elterlichen Aufsicht entrückt und von Haus aus mit dem Glauben beglückt ist, daß dem Genie, als wofür sich alle halten, ziemlich alles erlaubt sei. — Wir wollen diesen Punkt nicht weiter ausmalen. Wer den Wunsch oder die Pflicht hat, sich darüber aufzuklären, frage in Familien nach, welche solche junge Leute in Pension nehmen.

Nach diesen beiden Punkten wollen wir die Einrichtung solcher Institute näher ins Auge fassen.

In dem Conservatorium müssen mehrere Schüler zugleich unterrichtet werden. — Demzufolge erhält der Einzelne auf Instrumenten und im Gesang keine volle, sondern nur eine theilweise Lection, vielleicht der einzelne Schüler keine ganze, sondern in dem meisten und günstigsten Fällen eine Viertelstunde. Die übrige Zeit hat er das Zusehen und Zuhören. Er könnte allerdings auch dabei profitiren, wenn die anderen Schüler auf gleicher Stufe der Fertigkeit mit ihm ständen und dasselbe Uebungsstück vorhätten. Beides ist aber nicht der Fall und kann es nicht sein, weil diese Gleichheit bei mehreren Schüler sich nicht vorfindet. Die Vorhergehenden oder Nachfolgenden sind daher entweder zurück oder voraus; in beiden Fällen langweilt sich der dastehende Schüler, kümmert sich nicht um das Gegenwärtige und treibt, besonders wenn er lebhaften Geistes ist, nicht selten Allotria. Hier ist noch der möglichst beste Umstand angenommen, nämlich daß jeder Schüler wenigstens eine Viertelstunde vorgenommen wird, demnach nur vier Aspiranten anwesend wären. Allein es sind deren oft, namentlich in stark besuchten Instituten, weit mehr vorhanden, und dann geschieht es, daß mancher Schüler in mancher Stunde ganz unbeschäftigt bleibt.

An manchen Conservatorien sind allerdings für ein Fach mehrere Lehrer angestellt, namentlich für Clavier, und die Schüler dann nach Maßgabe ihrer Fertigkeit in verschiedene Classen eingetheilt. Dies hilft indessen auch nicht genügend. Die Gleichheit der Fertigkeit fehlt auch da, und werden demnach die oben erwähnten Uebelstände nicht dadurch beseitigt. Die verschiedenen Classen für ein Fach führen noch einen andern Uebelstand mit sich, den nämlich, daß der Schüler, wenn er aus einer Classe in die andere versetzt wird, in jeder einen anderen Lehrer erhält. Wir wollen gern annehmen, daß jeder sein Fach gründlich versteht, darum aber ist auch jeder eifersüchtig auf seine Selbständigkeit und eingenommen für seine specielle Methode. Nehmen wir beim Clavier nur die Applicatur. Fast jeder Claviervirtuos hat seine besonderen Grundsätze darüber, daher es denn schon vorgekommen ist, daß Schüler auf diese Weise ihre Applicatur drei-, viermal haben ändern müssen, wie Kranke, die mit ihren Aerzten wechseln, mit der Medicin. Jeder nächste Arzt verwirft die Recepte des Vorgängers und schreibt neue. Nur selten wird dieser Wechsel dort für den Schüler, hier für den Patienten vortheilhaft, viel öfter schädlich und den Fortschritt zur Besserung aufhaltend wirken.

Noch bedenklicher ist der Gesammtunterricht in der Composition. Nicht zwei Schüler gibt es, die mit gleichen Vorkenntnissen, gleicher Fassungskraft, überhaupt mit gleichem Talent in die Lehre treten. Nun aber vier, sechs, acht und noch mehr! Der Lehrer kann nicht jeden Einzelnen abfragen: Hast du verstanden? und im Fall der Verneinung sich so lange besonders mit ihm beschäftigen, bis er verstanden. Der Lehrer wandelt nach einer bestimmten Methode durch die Stunde; manche werde ihm folgen, manche zurückbleiben, und das von letzteren heute Unverstandene macht das morgen Folgende noch unverständlicher. Dies bezieht sich nur auf den Vortrag der Theorie und die Uebungen dazu. Wie steht es aber vollends mit dem gemeinsamen Unterricht, wenn der Schüler nun wirklich componirt? Der eine bringt eine Sonate, der andere eine Ouvertüre, der dritte ein Quartett u. s. w. Vermag der Lehrer

mehrere Arbeiten, die ihm doch möglicherweise vorgelegt werden könnten, in einer Stunde zu betrachten, zu beurtheilen, die begangenen Fehler und die bezüglichen Verbesserungen dazu anzugeben? Kann er das auch nur mit einem Stück in einer Stunde vollbringen? Schwerlich! Was beginnen unterdessen die anderen Schüler mit ihren Arbeiten? Hier muß der Lehrer, der es ernst und ehrlich mit seinem Beruf meint, die Arbeit eines jeden Schülers besonders vornehmen, und damit tritt der Privatunterricht ein.

Was die Hoffnungen und das Vertrauen auf die Conservatorien besonders bei Auswärtigen erweckt und erhält, sind die öffentlichen Prüfungen, die in bestimmten Zeiträumen mit den Schülern abgehalten werden, davon dann die Journale gar schöne Resultate zu erzählen sich angelegen sein lassen. Sieht man aber genau hin, so enthüllen sich gerade bei diesen die Gebrechen solcher Institute am auffallendsten. Die öffentlichen Prüfungen sind mit oder ohne Absicht, gelinde ausgedrückt, Täuschungen des Publicums.

Der Zweck solcher öffentlichen Prüfungen kann kein anderer sein, als einerseits dem Publicum, möglicherweise den Angehörigen der Schüler zu zeigen, was letztere in dem Institute gelernt haben, andererseits sie durch das öffentliche Auftreten zum möglichsten Fleiß anzuspornen und darin zu erhalten.

Was den ersten Punkt betrifft, so können wir an der ersten öffentlichen Leistung eines Schülers unmöglich erfahren, was er in dem Institute gelernt hat, wenn wir nicht wissen, was er konnte oder nicht konnte, als er in das Institut eintrat.

Es wären Fälle zu nennen, wo Clavier- oder Violinschüler nach halbjährigem Eintritt in ein Conservatorium in ihrer ersten öffentlichen Prüfung sich als recht tüchtige Virtuosen zeigten. Was soll die öffentliche Prüfung in solchem Falle darthun? Doch wohl nicht, daß der Spieler vor einem halben Jahr als Anfänger eingetreten, und durch die bewundernswerthe Lehrkraft des Conservatoriums binnen dieser kurzen Zeit solche unerhörte Fortschritte gemacht hat! Er muß also wenigstens schon

mit einer bedeutenden Ausbildung angekommen sein. Da man ihn aber bei seinem Eintritt nicht gehört hat, so kann man natürlich auch nicht beurtheilen, ob er in dem halben Jahre überhaupt mehr und wieviel mehr gelernt hat. Jede erste öffentliche Vorführung eines Schülers, dessen Können bei seinem Eintritt man nicht kennen gelernt hat, — ist keine Prüfung, sondern einfach eine Leistung.

Wenn die Prüfungen ein ehrliches Werk sein sollen, so müssen die Schüler bei ihrem Eintritt ins Conservatorium, nicht wie bisher geschieht, blos vor den Lehrern, sondern öffentlich vor dem Publicum sich zeigen. Dann nur läßt sich beurtheilen, ob sie bei ihrem zweiten Auftritt fortgeschritten, stehen geblieben oder — zurückgeschritten sind.

Zurückgeschritten? in einem Conservatorium, werden hier manche fragen! Nun, wir erinnern uns, in einem Referat über eine solche öffentliche Prüfung in einem sehr berühmten Conservatorium gelesen zu haben, „daß ein Schüler in der vorletzten Prüfung besser gespielt habe als in der letzten!" Wie bei den Instrumentalschülern ist es auch mit den Aufführungen von Werken der Compositionsschüler. Auch hier sind Fälle bekannt, daß recht gute Compositionen von Schülern vorgeführt worden sind, die sie entweder schon fertig mitgebracht haben, oder, wenn am Orte ausgearbeitet, die Kenntniß, Fähigkeit und Fertigkeit dazu schon vorher vollkommen besessen haben mußten, weil einem Anfänger etwas dergleichen zu machen in so kurzer Zeit ohne Zauberei nicht beizubringen ist. Was den anderen Punkt bei solchen Prüfungen, die Aufmunterung der Schüler betrifft, so sieht es auch damit windig aus. Man macht gern die große Anzahl derselben bekannt, hier achtzig, dort über hundert! Wie viele davon treten denn öffentlich auf? Acht, zehn, zwölf! Und diese nicht selten — wieder in jeder folgenden Prüfung. Wie steht's denn mit den übrigen sechszig, achtzig, die niemals vor dem Publicum erscheinen? Haben diese kein Talent? Dann durften sie gar nicht in das Institut aufgenommen werden. Sind sie in drei, vier Jahren nicht so weit gekommen, um einer öffentlichen Prüfung werth zu sein? Alle

diese werden nicht aufgemuntert, sondern fühlen sich gekränkt, zurückgesetzt, und verlieren die Lust am Lernen, wenn sie dieselbe auch mitgebracht haben.

Und — öffentliche Prüfungen — der Schüler. Wer aber prüft die Lehrer? Allen Respect vor so vielen bei den Conservatorien angestellten Virtuosen, Componisten, Sängern. Steckt denn aber in jedem bedeutenden praktischen Künstler nothwendigerweise etwa auch ein guter Lehrer?

Wer das annimmt, wird sich oft getäuscht finden! Zu einem ächten Lehrer gehören viele seltene Eigenschaften, gehört eine vorzügliche Liebe zu diesem Beruf, eine unendliche Geduld, ein fortgesetztes Studium des Wesens des Schülers im Allgemeinen, und jedes einzelnen im Besondern. Mit einer stereotypen Methode, nach welcher in Conservatorien alle Schüler gleichmäßig unterrichtet werden und der Menge wegen unterrichtet werden müssen, ist wenig auszurichten, kaum mehr als bei allen verschiedenen Krankheiten mit einer Universalmedicin. Jeder hat eine andere Natur, andere Anlagen. Die muß der Lehrer speciell studiren, und danach jeden eigens führen, den einen auf diesem, den andern vielleicht auf ganz entgegengesetztem Wege. Er muß die Schwächen und Stärken eines jeden ergründen, die Gabe der scharfen musikalischen Diagnose besitzen, um jene durch längere Uebungen zu stärken, diese durch unnützes Verweilen dabei nicht zu ermüden. Das sind alles Dinge, auf die der ausübende Künstler gar nicht angelegt ist, mit denen er sich nur ungern befaßt, wozu ihm dem Schüler gegenüber vor allem die Geduld abgeht, so sehr er dieselbe an sich selbst zu seiner eigenen Fortbildung und seinen eigenen Arbeiten anzuwenden im Stande sein mag. Haydn war einer der größten Componisten, aber bekanntlich einer der allerschlechtesten Compositionslehrer, wie man in Beethoven's Lebensbeschreibung lesen kann.

Wenn man freilich die Lehrprogramme sieht, die solche Institute halbjährig in alle Welt aussenden, so kann man den Wunsch der Uneingeweihten begreifen, so schnell als möglich an den Ort zu gelangen, wo alle Quellen des musikalischen Wissens

und Könnens so überreich fließen sollen. In der Nähe besehen, ergibt sich, daß einerseits zu viel, andererseits zu wenig Disciplinen behandelt werden.

Was sollen dem Schüler Vorlesungen über Geschichte der Musik nützen, zu einer Zeit wo der Instrumentalist auf den künftigen Virtuosen lossteuernd sich mit Tonleitern, Sprüngen, Trillern u. s. w. herumschlägt, der künftige Componist die Theorie erst lernen muß? Was sollen beiden ästhetische Vorlesungen in dieser Zeit, wo sie Gott danken müssen, wenn sie durch angestrengten Fleiß die technischen Handgriffe in ihre Gewalt bekommen. Es ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, daß Haydn, Mozart, Beethoven und viele andere große Meister niemals viel von der Musikgeschichte gewußt, es ist aber ganz sicher, daß sie in ihrer jugendlichen Lernperiode sich ganz und gar nicht darum bekümmert haben. Und ebenso wenig ist ihnen von der Aesthetik oder der Lehre „von dem Schönen", wie sie die Kunstphilosophen und Aesthetiker in ihren dicken Büchern entwickeln, etwas vor die Augen gekommen. Was ihnen etwa davon durch ihre Privatlehrer mitgetheilt worden, das bestand in einfachen Erfahrungssätzen und Maximen in der Weise wie sie Goethe für den Künstler überhaupt verlangt: „das macht sich am Kunstwerk; das macht sich nicht, und es macht sich oder macht sich nicht aus dem und dem Grunde, und dazu nahmen die Lehrer den Griffel her und zeigten durch ihre Aenderungen, wie das Bessere hervorgebracht werde." Aesthetische Vorlesungen für Schüler auf Conservatorien! Als längst berühmter Dichter schrieb Schiller an Goethe: „Ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und ich wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, Alles, was ich und Andere von der Elementar-Aesthetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben."

Werden in Conservatorien für den dortigen Standpunkt der Schüler mehrere unnütze Dinge getrieben, so lassen, unseres Wissens, alle bestehenden Institute der Art eine Disciplin ganz außer Acht, welche die allernothwendigste ist, weil ohne dieselbe

alle anderen Lehren, würden sie auch auf die beste Weise gehandhabt, nur zur Hälfte nützen können.

Dies ist die Hodegetik oder Propädeutik des musikalischen Studiums. Was und wie einer studiren soll. In der Tonkunst gibt es verschiedene Kunstziele! Hat der Compositionsschüler denselben Weg zu machen wie der Virtuos? Der Clavierspieler den, welchen der Sänger zu verfolgen hat? Wer auf den Componisten und Virtuosen zugleich losgeht, muß er nicht wieder eine ganz andere Bahn einschlagen?

Und wie die Ziele verschieden, sind es auch die Wege dahin. Viele wandeln auf Umwegen, wo sie es zu spät erreichen; Andere laufen ganz in der Irre herum, und kommen niemals an.

Welche Disciplinen soll ein Schüler seinem Zwecke nach vorzüglich treiben? In welcher Ordnung den Tag über? Es ist doch wohl, um nur ein Beispiel anzuführen, nicht einerlei, ob einer, der Componist und Virtuos werden will, die geistig frischesten Stunden zuerst dem Instrument, die abgenutzten dem Componiren widmet? Wie muß das Privatstudium zu Hause eingerichtet werden? Was heißt üben? Welche Uebungsweise ist die naturgemäßeste, praktisch förderndste? Diese und viele Fragen noch, die sich auf den Plan des ganzen Studiums und speciell aller einzelnen Punkte desselben beziehen, sind für die Ausbildung der Schüler weit wichtiger, als man bis jetzt geglaubt zu haben scheint, und wenig oder nichts geschieht dafür in solchen Instituten. So reich die Lehrgegenstände auf den Programmen aussehen, — alles was zur Composition nöthig ist, Pianoforte, Violine, Violoncell, Gesang, Orchesterzusammenspiel, Orgelspiel und die genannten Vorlesungen, so fehlt doch noch viel an der Vollständigkeit. Es fehlen in der Regel Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn ꝛc. Doch wird bemerkt, daß für alle diese Instrumente in der bezüglichen Stadt — gute Privatlehrer zu haben sind. Wenn für diese Instrumente der Privatunterricht genügt, warum nicht für die anderen?

Wenn die vorstehenden Betrachtungen dargethan haben, daß großartige Bildungsresultate in Conservatorien niemals er-

zielt worden sind, und vermöge ihrer nothwendigen Einrichtung nicht erzielt werden können, so mag man vielleicht dagegen einhalten, daß diese Institute so große Dinge gar nicht versprechen, sondern nur Ausbildung zu tüchtigen Musikern überhaupt als sichere Grundlage zum Höhersteigen für die, welchen die Kräfte dazu gegeben, und daß übrigens, wenn auch keine Liszts, Ernsts, Beethovens, doch schon mancher ausgezeichnete Tonkünstler daraus hervorgegangen ist. Hierauf ist zu erwidern, daß wir das vollkommen zugeben, daß aber damit die Nothwendigkeit der Conservatorien und ihr Vorzug vor dem Privatunterricht nicht bewiesen ist. Unwiderleglich fest bleibt stehen: Was in solchen Instituten von musikalischer Bildung zu gewinnen ist, gewährt überall wenigstens der Privatunterricht auch, aber mit geringeren Kosten für die Eltern und mit weniger Gefahr für die Sittlichkeit der jungen Leute.

---

20.

## Octavio in „Don Juan" kein verlorener Posten.

Mistrust of good success has done this deed.
**Shakespeare.**

Schauspieler und Sänger nennen bekanntlich „verlorene Posten" die Partien und Rollen, welche ihrer Meinung nach durch den Dichter und Componisten, im Vergleich mit andern so in den Schatten gestellt, so bedeutungs- und interesselos angelegt oder behandelt worden sein sollen, daß der dramatische Künstler trotz allem Talent und Studium mit denselben „nichts machen", keine Wirkung erzielen könne.

Ich will nicht leugnen, daß es solche Partien und Rollen gebe; es werden aber auch manche Bühnencharaktere für unbedeutend, für vernachlässigt, für verzeichnet und darum für „verloren" gehalten, die es keineswegs sind, sondern weit besser als ihr Ruf, nach dem sie herkömmlich behandelt werden.

„Fidelio" wurde auf den wenigen Bühnen, an denen er bald nach seinem Erscheinen zur Aufführung kam, bei Seite gelegt, bis die große Schröder-Devrient kam, welche nicht nur herauszufühlen und zu erkennen vermochte, was in Text und Musik lag, sondern dies auch in so vollendeter Weise zur Darstellung brachte, daß es Allen klar werden mußte, Fidelio sei keineswegs ein „verlorener Posten" gewesen, sondern nur falsch aufgefaßt und mangelhaft dargestellt worden. Ein fast noch auffallenderes Beispiel war Seidelmann's Carlos in Goethe's „Clavigo". Diesen Don Carlos hatten alle Schauspieler bis dahin übereinstimmend für einen Charakter gehalten, der gegen Clavigo und die andern Hauptpersonen in tiefem Schatten stehe, so daß der Künstler in dieser Rolle durchaus keine Wirkung auf das Publicum hervorzubringen vermöge. Wie Seidelmann als Carlos diese Ansicht zum Erstaunen Aller Lügen gestraft hat, ist bekannt genug.

Bis auf den heutigen Tag wird auch Octavio in „Don Juan" als Charakter allgemein zu den „verlorenen Posten" gezählt. Man singt allerdings die Partie gern, aber man hält es für unmöglich, sie interessant zu spielen; denn man sieht in Octavio einen schwachen, feigen, thatenmatten, nur liebegirrenden Zärtling, der von Don Juan ganz in den Schatten gedrängt werde.

Mozart hat Einiges gethan, das eine solche Ansicht unterstützen könnte; der Dichter aber hat in die Rolle durchaus mehr gelegt, als die herkömmliche Auffassung des Charakters rechtfertigt. Blickt man, wie große Künstler thun und z. B. Seidelmann in Bezug auf Carlos that, über den jammervollen Theater-Octavio hinweg und faßt den Spanier Octavio in's Auge, wie er in der Wirklichkeit gewesen sein muß, wenn ihn Donna Anna geachtet und geliebt haben soll und wie er sich im Denken und Thun das ganze Stück hindurch auch wirklich erweist, sobald nur Alles, was er thut, richtig aufgefaßt und dargestellt wird, so kann man diese Rolle unmöglich als „verlorenen Posten" betrachten; im Gegentheil, sie kann zu einer bedeutenden und wirkungsvollen gemacht werden.

Ich denke mir Octavio zunächst als schöne männliche, stolze und kräftige Gestalt, einen ächten Spanier in Blick und Haltung. Schon der Donna Anna wegen muß man ihn so annehmen. Diese vornehme, stolze, glühende Spanierin hat als Geliebten sicherlich keinen schwächlichen, reizlosen, feigen Mann gewählt. Und sie hat ihn gewählt. Er ist ihr nicht aufgedrungen worden; sie ist auch nicht von der Art, daß sie sich einen Mann hätte aufdringen lassen, den sie nicht zu lieben vermocht, den sie sogar hätte verachten müssen. Es widerspräche ihrem Charakter ganz und gar, wenn sie an dem Octavio, den wir auf der Bühne zu sehen gewohnt sind, an dem Männlein, Gefallen finden könnte.

Zweitens erlaube ich mir, Octavio auch für einen wirklich muthigen, entschlossenen und energischen Mann zu halten, denn ich finde in Allem, was er sagt und thut, überall wo er erscheint, durchaus nichts, was dieser meiner guten Meinung von ihm widerspricht. Sehen wir uns die Sache etwas genauer an.

Als Donna Anna ihren Vater in Streit mit Don Juan verläßt, denkt sie zunächst an ihren Geliebten und sendet nach ihm um Hilfe, statt die Diener, die doch zugegen sind, auf den Schauplatz der Gefahr zu beordern. Daß sie in ihrer Angst daran nicht denkt, oder, wenn sie daran denkt, Dienerhilfe nicht für ausreichend hält, sondern Beistand bei Octavio sucht, beweist wohl, daß sie dessen Muth und Kraft am meisten vertraut und in ihm die sicherste Hilfe erblickt. So schnell nun auch Octavio herbeieilt, er kann das Verbrechen nicht hindern, denn er kommt zu spät. Was kann der muthigste, der energischste Mann, der die Geliebte bei der Leiche des eben ermordeten Vaters findet, für den ersten Augenblick Anderes thun, als Schmerz über das traurige Ereigniß zu empfinden, liebevoll um die ohnmächtig gewordene Geliebte sich zu bemühen und die Leiche fortschaffen zu lassen? Sobald dies geschehen ist, hört er an, wie Alles so gekommen und schwört, den Gemordeten und die Geliebte zu rächen. Hört man diesen Schwur, hört man, wie ihn Mozart ausdrückt, so kann man durchaus nicht daran zweifeln, daß ihn ein entschlossener Mann und ein wahrhaft Liebender ausspricht,

der in ernstem Muthe Alles daran zu setzen entschlossen ist, ihn zu halten.

Später erscheint Octavio stets und überall da, wo Donna Anna auftritt. Er sucht sie zu trösten und spricht von seiner Liebe zu ihr. Das legt man ihm übel aus, als Zeichen seines nur liebegirrenden Wesens. Sehr mit Unrecht. Donna Anna steht nach dem Tode ihres Vaters allein, und sie hat mit demselben ihren natürlichen Beschützer verloren, durch einen geheimnißvollen Unbekannten verloren, der auch einen ungemein frechen Angriff gegen ihre Ehre zu machen sich nicht scheute. Was kann natürlicher, also mehr gerechtfertigt sein, als daß Octavio nach jenem entsetzlichen Vorgange der Geliebten fortwährend zur Seite bleibt und sie überallhin begleitet, da er nun ihr einziger Beschützer ist? Es wäre unbegreiflich, wenn er nicht so handelte, wie er es thut. Der verabscheute freche Verbrecher ist noch nicht entdeckt; nicht einmal eine Spur von ihm ist gefunden. Eine Wiederholung des kecken Angriffs auf die Ehre Donna Anna's gehört nicht zu den Unmöglichkeiten, zumal und gerade weil ihr Vater getödtet und sie schutzlos ist. Soll Octavio die Geliebte allein zur Beerdigung des Vaters gehen lassen? Der Drang, den Ermordeten zu rächen, den Verbrecher aufzusuchen, treibt Donna Anna ruhelos umher. Darf Octavio sie da allein lassen? Muß er sich ihren Bemühungen nicht anschließen, zumal da ja auch er Rache geschworen hat?

Sein stetes Erscheinen an ihrer Seite ist somit vollkommen gerechtfertigt.

Donna Anna denkt nach der Ermordung ihres Vaters nur an diesen und den Schändlichen, durch den er gefallen ist. Ihre Liebe zu Octavio wird dadurch zwar nicht geschwächt, aber bei ihrem Schmerz, in ihrer Trauer um den ermordeten Vater die Verbindung mit dem Geliebten wirklich einzugehen, ja ihre Gedanken nur auf dieselbe zu richten, hält sie für Sünde. Erst nachdem der Verbrecher entdeckt und bestraft, nachdem sie gerächt ist, kann und will sie den sanfteren Gefühlen ihres Herzens nachgeben. Und dies ist nach Donna Anna's Charakter die vollkommen natürliche Gefühls- und Handlungsweise.

Eine andere liegt in dem Charakter Octavio's, ja macht die Liebe ihm zur Pflicht. Rachsucht, Gram und Trauer erfüllen Donna Anna's Herz vollständig und diesen mächtigen, zerstörenden Gefühlen muß sie nothwendig unterliegen, wenn die Herrschaft derselben eine längere Zeit fortdauern darf. Der entschlossenste und muthigste Mann, der die Geliebte so vor sich sieht, kann und darf zunächst nichts Anderes thun, als den giftigen Stachel jener Gefühle in ihrer Brust abzubrechen und sie so unschädlich als möglich zu machen. Er vermag dies aber auf keine andere Weise so wirksam, als dadurch, daß er den Blick der Geliebten von der nicht zu ändernden schreckensvollen Vergangenheit ab- und einer bessern Zukunft zuzuwenden, also zunächst ihre Liebe zu ihm in den Vordergrund ihrer Seele zu rufen versucht.

Es folgt die Scene zwischen Anna, Octavio und Don Juan. Der redliche Mann, Octavio, hat keine Ahnung, daß sein vorgeblicher Freund, der gewandte, glatte Don Juan, der zweifache Verbrecher sei. Auch in Donna Anna dämmert erst bei dem Fortgehen Don Juan's schauerlich ein Licht in das bisherige Dunkel und sie spricht ihre Empfindungen in dem großen Recitativ und der Rachearie aus. Das ist eine schwere Situation, eine gefährliche Klippe für Octavio; die Schwäche der Darsteller scheiterte denn auch bisher hier vollständig. Er hat lange Zeit nur zuzuhören und kann nichts thun, als einige Worte in den Redestrom der auf's Heftigste erregten Anna werfen. Für die Sänger, welche Octavio für einen unbedeutenden Menschen, für weiter nichts als einen girrenden Liebhaber halten, die ihn als solchen spielen und nicht anders spielen können, ist diese Scene allerdings eine peinliche und sie wird für dieselben fast lächerlich. Meiner Ansicht nach kann diese von den Sängern so gefürchtete Scene eine der wirksamsten werden, sobald nur Octavio so aufgefaßt wird, wie ich ihn geschildert habe, und der Darsteller durch seine Haltung, seine Gesten und seine Mimik alle die Empfindungen, welche durch die Erzählung Anna's und die Rachearie in seinem Herzen hervorgerufen werden müssen, zur lebendigen Anschauung zu bringen vermag. Es ist hier dem ächten

und wahren Künstler eine der großartigsten Aufgaben gestellt, die Kunst und Gewalt des stummen Spiels in voller Wirkung zu zeigen. Ich möchte wohl, Roger stellte sich diese Aufgabe und führte sie mit gleicher Kunst und Naturwahrheit durch, wie er im „Propheten" die lange Scene in der Kirche, seiner Mutter gegenüber, fast nur durch stummes Spiel durchführt, man würde mit Staunen sehen, was aus jener bisher für verloren geachteten Scene zu machen ist.

Alle die Sänger freilich, die ihre Rollen nur andern nachspielen, nicht selbst denken und schaffen, und die der bequemen Meinung sind, sie hätten auch nicht mehr zu spielen, sobald sie nicht zu sprechen oder zu singen haben, werden und müssen eine peinliche Furcht vor dieser Scene haben und sich stets schon im Voraus der Lächerlichkeit verfallen ansehen. Aber zu solchen Märtyrern der Lächerlichkeit macht sie die eigene Schwäche und Gedankenlosigkeit, nicht die Schwäche der Situation, nicht die Schwäche des Charakters des Octavio.

Der Verbrecher ist nun entdeckt. Vermeidet Octavio mit ihm zusammenzutreffen, versteckt er sich vor ihm, wie er es thun müßte, wenn er der Octavio wäre, den unsere Sänger aus ihm zu machen belieben? Nein; er thut im Gegentheil alles das, was ein muthiger und kluger Mann in einem solchen Falle thun kann. Er sucht Don Juan auf, um ihn zunächst zu entlarven und dann zu bestrafen. Auf Anna's Ueberzeugung allein hin kann er unmöglich sofort vor den angesehenen Fremdling treten und ihm die Worte in's Gesicht werfen: „Du hast den Komthur ermordet und Donna Anna's Ehre frech anzutasten gewagt." Er muß den Mann, auf welchem zunächst nur Verdacht ruht, beobachten und so weitere Beweise der Schuld suchen. Darum mischt er sich mit Donna Anna maskirt unter die Ballgäste Don Juan's und hier wird das Treiben desselben offenbar. Nun ist die Zeit des Handelns für den muthigen und entschlossenen Mann gekommen und Octavio handelt als solcher. Er zieht den Degen und fordert Don Juan zum Zweikampfe. Don Juan hält ihm das Pistol entgegen. Ist da die Feigheit nicht auf Don Juan's Seite?

Daß er dem altersschwachen Komthur entgegentrat, ihm den Degen aus der Hand schlug und den Wehrlosen niederstieß, war ein Bubenstück, aber keine muthige That. Während Octavio ohne Furcht die Brust den Kugeln darbietet, entflieht Don Juan. Wenn nun auch der Dichter fälschlicher Weise nicht angegeben hat, daß Octavio den Entflohenen suche, so muß doch angenommen werden, das Nachforschen sei eifrig betrieben worden, aber ohne Erfolg geblieben, weil ja Don Juan von jener Zeit an feig sich verborgen hält.

Aber die B-dur-Arie Octavio's! Die Arie, in welcher er gegen Donna Anna wiederum seine Liebe ausspricht! Diese Arie an sich ist ungemein schön, aber Mozart beging mit ihr ein großes Unrecht an dem Charakter Octavio's und zwar durch die geschmacklosen, zärtlich girrenden oder auch nur musikalisch auf das Glänzen des Sängers berechneten — Rouladen. So roulad irt der Octavio allerdings nicht, den ich mir denke, ja er rouladirt überhaupt nicht. Bei dieser Arie hat Homer geschlafen und in ihr ist eine Aenderung gerechtfertigt. Die Rouladen muß der Sänger, welcher den wahren Octavio darstellen will, unbedingt herausschneiden und andere natürlichere Accente an die Stelle derselben setzen oder setzen lassen.

Durch die bis jetzt herkömmlich gewesene Auffassung und Darstellung des Octavio wird aber nicht blos diese Figur der Oper, es wird auch Donna Anna, es wird Don Juan, ja das ganze Stück heruntergezogen. Ueber die Erniedrigung Anna's durch eine solche Auffassung habe ich bereits gesprochen. Die Erniedrigung erstreckt sich aber auf Don Juan. Er soll eine mächtige, leidenschaftliche, dämonische Natur sein und wird von den Auslegern, z. B. Rochlitz, als solche geschildert. In dem ganzen Stücke tritt ihm aber kein Charakter entgegen, an welchem sich die ihm zugeschriebenen Eigenschaften entwickeln könnten; wir sehen den alterschwachen Komthur; ein zwar muthiges und stolzes, aber doch immer schwaches Weib, Donna Anna, und eine Andere, Elvira, deren Liebe und Vertrauen sehr leicht wieder zu gewinnen ist; ein lüsternes, leichtgläubiges Gänschen, Zerline; einen einfältigen Bauer, Massetto, und end-

lich — nach der bisherigen Annahme — den Schwächling Octavio. Alle diese zu beherrschen, brauchts wahrhaftig nichts Gewaltiges und Dämonisches.

Stellt man dagegen Octavio nach meiner Andeutung dar, so tritt dem Don Juan wenigstens eine an Kraft und Mannheit ebenbürtige Natur entgegen. Er steht Don Juan keineswegs gegenüber wie die Feigheit dem Muthe, wie die Beschränktheit der Schlauheit, wie die Thatlosigkeit der Thatkraft, sondern wie die **ehrliche, treue Mannesliebe** der **gemeinen, sinnlichen Genußsucht.**

Octavio ist ein muthiger, entschlossener, verständiger, stolzer Spanier, aber ein ehrlicher, edler Mann, der treu und redlich liebt. In ihm liegt keine Spur von Don Juan's Ruchlosigkeit und Sinnenlust und er sucht dergleichen auch in Andern nicht. Daß solche ehrliche Seelen durch schlaue, rücksichtslose Naturen wie Don Juan leicht und lange getäuscht werden können, ist eine alte Erfahrung, wie die, daß Leute wie Octavio an eine Verruchtheit wie die Don Juan's nur nach den unwiderleglichsten Thatsachen glauben.

Vielleicht tragen diese Worte dazu bei, daß ein begabter Sänger Don Octavio nach meinen Andeutungen aufzufassen und darzustellen sich entschließt; er und das Publicum werden sich dann überzeugen, daß diese Rolle nicht nur kein verlorener Posten ist, sondern daß auf diese Weise Donna Anna, Don Juan und die ganze herrliche Oper gehoben wird.

---

## 21.

# Fortschritt.

### Erster Artikel.

Das Wort „Fortschritt“ ertönt in unseren Tagen immer öfter, lauter und gewaltiger. Es wird kaum ein Tag vorübergehen, ohne zu vernehmen, unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts. Im Gebiete der Politik, der Religion, der Wissenschaft,

der Industrie, am meisten vielleicht heutzutage mit — im Gebiete der Tonkunst heißt es so.

Alle, die diese Phrase aussprechen, zählen sich zur Fortschrittspartei.

Wer sie dagegen — diese Phrase — nicht täglich mitspricht, und dazu das Unglück hat, in die älteren Mannesjahre getreten zu sein, d. h. längere Zeit Gelegenheit gehabt zu haben, in seinem gewählten Fache zu denken, zu schaffen, Erfahrungen zu sammeln und zu benutzen, sich auszubilden, der wird von Vielen ohne Weiteres als den Fortschritt zu begreifen nicht mehr fähig erklärt, der wird ausrangirt aus der Reihe strebender, nützen wollender Geister, der wird kurz abgethan durch das Anathem: er ist ein Zopf.

Fortschrittspartei also und Zopfpartei!

Wer möchte wohl gern zu letzterer gezählt werden, wer nicht lieber der ersteren angehören?

Ich rufe am Beginn dieses Jahrs des Heils 1848*) so laut ich nur kann in die Welt hinein: ich bin für den Fortschritt.

Nun könnte wohl Mancher sagen: mit dieser Phrase ist es nicht gethan. Was heißt bei dir Fortschritt? Beweise, daß du die Kenntnisse, die Erfahrung, die lebendige Empfänglichkeit besitzest, um ihn erfüllen und erkennen zu können in unserer Kunst, im Allgemeinen, im Besonderen und Besondersten. Obige Phrase kann jeder Knabe nachsprechen. Aber die Berechtigung dazu ist zu zeigen. Reden doch welche vom Fortschritt in der Kunst, die noch gar keinen Einschritt in dieselbe gethan.

Nun ja, eben deshalb vermied ich die Phrase, und suchte die That. Ich lebte des unschuldigen Glaubens, das Streben nach Fortschritt sei etwas der besseren Menschheit zu allen Zeiten so Natürliches, Eigenes gewesen, die bessere Menschheit habe es ja von jeher durch Fortschrittsthaten zu zeigen gesucht, — man könne es eben bei jedem vernünftigen, seinem Fache ergebenen Manne, man könne es auch bei allen musikalischen Zeitungen voraussetzen. Ich wenigstens kenne keine, deren Tendenz Stabilität oder gar Rückschritt wäre.

*) Gedruckt zu dam. Zeit in der Breitkopf-Härtel'schen Allgem. musik. Zeitg.

Aber ich will etwas sein, heißt noch nicht: ich bin es.

Wenn es nach Sr. Höllenmajestät Mephistopheles Menschen gibt, die in Ermangelung von Begriffen sich mit bloßen Worten helfen, so gibt es auch Menschen, die mit Worten zwar Begriffe verbinden, aber dunkele, oder halbwahre, oder falsche. Und kann mir solches Unheil nicht auch begegnen? Kann ich vom Fortschritt in unserer Kunst nicht auch dunkele, oder halbwahre, oder ganz falsche Begriffe haben?

Locke, glaube ich, war's, der einst gestand, er habe in jüngeren Jahren manches Unhaltbare blos darum geschrieben, weil er den Sinn der Worte, die er gebraucht, nicht immer genau genug vorher untersucht und sich deutlich zu machen gestrebt.

Wohlan, so will ich von jetzt an, mir zur Belehrung, nach und nach die Bedeutungen des Wortes Fortschritt in der Tonkunst zu ergründen und deutlich zu machen suchen. Mögen die geehrten Leser dann urtheilen, ob die gefundenen Resultate mit ihren Ansichten übereinstimmen oder nicht.

Fortschritt kann zunächst in Bezug auf den einzelnen Tonkünstler gemeint sein, nämlich, daß dieser in sich selbst, in seinem Wissen, Können, in seiner ganzen Bildung aus niederen zu höheren Graden aufsteigt.

Der Natur nach geht dies bekanntlich stufenweise aus den jüngeren Jahren den älteren zu. Kein Mensch, wenn nicht ein außer dem gewöhnlichen Naturlauf liegender Umstand in seinen Körper oder Geist eingetreten, ist im zwanzigsten Jahre gescheidt gewesen und im vierzigsten dumm geworden. Kein Mensch hat in späteren Mannesjahren weniger gewußt, geringere Erfahrung, unreifere Ansichten, beschränkteren Blick ins Leben gehabt, als im jugendlichen Alter. Kein Künstler hat als Knabe seine besten, als Jünglng seine geringeren, als Mann seine schlechtesten Werke geschaffen, kurz kein Mensch ist in seiner Ausbildung vom Ende nach dem Anfange seines Lebens, sondern stets umgekehrt gegangen.

Aber die Geisteskräfte nehmen mit der Zeit wieder ab?

In welchem Jahre, Monate oder Tage, überstimmend bei

allen Menschen, tritt dieser Fall ein? bitte ich die Propheten des Seelenlebens, genau anzugeben.

Es ist wahr, Mozart schuf seine herrlichsten Werke in den Jünglings- und jüngeren Mannesjahren. Haydn dagegen seine besten im reifen Mannesalter; Beethoven war 57 Jahr alt, als er starb, und noch im Fortschritte begriffen, noch voll neuer, kühner Pläne; Gluck trat gar als reformatorisches Genie erst im Greisenalter hervor.

Dieselben Erscheinungen sehen wir in allen anderen Gebieten menschlicher Thätigkeit. Der greise von Itzstein wirkte mit jugendlichem Feuer für den politischen Fortschritt. Von Humboldt förderte den wissenschaftlichen Fortschritt noch in seinem hohen Alter u. s. w.

Ich denke, diese wenigen Beispiele genügen, zu beweisen, daß die Liebe und Kraft zum Fortschritt im einzelnen Menschen nicht mit diesem oder jenem Lebensjahre ihre bestimmte Grenze finden; daß die Flamme geistiger Regsamkeit nicht in jedem Menschen auf einer gewissen Lebensstufe plötzlich verlischt, er von da an blind wird für das, was um ihn her vorgeht und Noth thut, — kurz, daß es, wie junge helle, auch alte helle, und wie alte blöde, auch junge blöde Geistesaugen gibt, oder, um in der Fortschrittssprache zu reden, daß, wenn nicht jeder Junge darum, weil er jung, ein Gelbschnabel, auch nicht jeder Alte, weil er alt, ein Zopf sein muß.

Daß man „in unserer Zeit des Fortschritts", wenn man über den Fortschritt klar werden will, zuerst solche alte, abgedroschene Wahrheiten in Erinnerung bringen muß!

## Zweiter Artikel.

Der Fortschritt kann in Bezug auf unsere Kunst auch in der Bedeutung genommen werden, daß sie im Ganzen eine neue, höhere Epoche, in eine vollkommenere als alle früher dagewesenen entweder bereits vollständig eingetreten sei, oder doch schon erkennbar darnach hindränge.

Meinen wir es so, dürfen wir natürlich nicht auf den Schund und Schutt sehen, den jede Zeit gebracht und bringt,

sondern auf die Höhen derselben, d. h. auf diejenigen Werke, welche von allen Gebildeten und wahren Kennern der bezüglichen Kunst als die besten unter allen vorhandenen erklärt werden.

Soll die Phrase: unsere Zeit ist die Zeit des Fortschrittes, etwa heißen: nach Beethoven und bis in die Gegenwart herein wimmelt es von Tongenien, die diesen Meister übertreffen, über ihn hinwegschreiten und seine Schöpfungen bereits als auf einem überlebten, abgethanen Standpunkte erscheinen lassen?

Blicken wir auf seine Symphonien, seine Quartetten, die letzten besonders, welche er in den älteren Jahren geschaffen. Wir haben in der Gegenwart tüchtige Künstler in diesen Gebieten — welcher unter ihnen hat etwa einen höhern Standpunkt gewonnen, von dem aus betrachtet Beethoven's neunte Symphonie, seine letzten Quartette bereits einen niederen einnähmen? Wie? kämpft die Gegenwart noch mit dem Verständnisse dieser Werke? Und schon überschritten, schon niedergestampft wären sie von höheren Geistern?

Ich glaube, jeder jetzt lebende beste deutsche Tondichter würde zufrieden sein, wenn man ihm sagte, du stehst auf gleicher Stufe mit Beethoven, du hast ihn erreicht, du bist ein ihm ebenbürtiger Genius.

So dürfte man vielleicht sagen im Hinblick auf die Werke unserer besten Geister der Gegenwart in einigen Branchen der Tonkunst.

Sieht man auf manche andere Musikgattungen, so werden sich die stolzen Pfauenräder unserer Zeit wohl senken.

Wo ist die Oper der Neuzeit, die den Don Juan, den Wasserträger, Jacob und seine Söhne, die Vestalin, den Freischütz an wahrem Kunstgehalt überbietet in der Musik?

Wo ist die Sonate hin?

Ist sie eine überlebte, abgethane Form, die die Berechtigung ihres Daseins in der Gegenwart verloren? Sie hat dieselbe Form wie die Symphonie, wie das Quartett. Erscheint eine in der Gegenwart, seht, ob sie die besten Beethoven'schen übertrifft. Wenn aber nicht, so ist unsere Zeit in manchen Branchen der Musik anstatt vorwärts-, zurückgeschritten und im Hinblick auf

solche müßte es heißen: unsere Zeit ist die Zeit des Rückschritts.

Oder sind etwa die unzähligen Etuden, Fantasieen u. s. w. u. s. w. die Morgenröthe einer neuen heraufsteigenden schöneren Kunstsonne im Reiche der Musik?

Jeder, der unbefangen in die Gegenwart blickt, wird sagen müssen: ich vermag unter allen Werken, die nach Beethoven bis in die Gegenwart herein in seinen Hauptgebieten erschienen, keines zu erkennen, von dem ich zu behaupten wagte, es zeige einen Fortschritt über jenes Geistes letzte höchste Kunstoffenbarungen.

In dieser Beziehung steht die Gegenwart still auf dem Standpunkte Beethoven's. Die besten Geister gruppiren sich um ihn herum. Von einem Fortschritt über ihn hinaus bemerken wir in der deutschen Tonkunst noch nichts. Dagegen fehlt es unserer Zeit wahrlich nicht an flachem, inhaltlosem Geklingel, oder abenteuerlichem, überspanntem Spektakel.

Soll hingegen obige Phrase ein Nothschrei sein nach Fortschritt der Tonkunst, in dem Sinne, daß alle die größten schaffenden Genien der Vergangenheit und Gegenwart mit ihren Werken dem gesteigerten Kunstverlangen und Kunstbewußtsein des genießenden Publicums nicht mehr zu genügen vermöchten? Daß die Hörer, und darunter auch die Kritiker, höhere Kunstideale in sich trügen, als ein Beethoven, Schumann und Gade fassen und in ihren Schöpfungen verkörpern konnten und können? Daß unser ganzer gegenwärtiger Zustand der Tonkunst überall ein höchst unvollkommener sei, eine Durchgangsperiode blos, aus der man herauszukommen trachten müsse mit allen Kräften in das viel Vollkommenere?

Ich sollte doch meinen, wir wären von dahingegangenen und lebenden Meistern mit Kunstwerken beschenkt worden, so schön, so blühend, daß wir ein volles Kunstglück bei ihrem Genusse wohl empfinden könnten, wenn wir nur die rechte Genußfähigkeit, wenn wir nur einen gebildeten Kunstgeist, ein warmes, erregbares Tongemüth, und nicht etwa blos kritische Gewichte

zum Abwägen, oder gar nur einige eingelernte Floskeln mit heranbringen.

In diesem Sinne, im Hinblick auf die vielen herrlichen Tonwerke der Vergangenheit und Gegenwart, an denen sich das unbefangene wirkliche Tongemüth ergötzen und entzücken kann, wäre obiger Nothschrei nach Fortschritt nur ein Beweis von einer vorgegebenen, keineswegs wirklich existirenden Empfindungsfähigkeit für die Musik, oder von einer gedankenlosen Nachbeterei und Uebertragung einer Zeitphrase, die auf anderen Gebieten jetziger Menscheninteressen gegründet sein mag, aber in unserem Reiche, im Reiche der Tonkunst aus wirklichem Bedürfniß nicht hervorgetrieben werden kann.

Soll die Phrase endlich bedeuten: neben einigen ächten Künstlern, die wahre Kunstwerke schaffen, laufen viele nicht schlechte Talente auf Abwegen, ins Flache, Inhaltlose oder ins Uebertriebene, wir erkennen das, zeigen es auf, warnen davor, treiben zum Fortschritt, d. h. zum Heraustritt aus solchen falschen Bahnen an, so laßt das Compliment hinweg, unsere Zeit nur, wir nur thäten das. Denn Beides ist zu allen Zeiten dagewesen, Abweg und Klage und Warnung. Schon vor achtzehnhundert Jahren hat Pythagoras über den Verfall der Tonkunst geklagt und davor gewarnt, und so ist es fortgegangen durch alle Zeitperioden bis heute und wird so fortgehen, bis unser Planet, wie Oken versichert, in Feuer untergeht.

Also wäre wohl mit Beethoven der Culminationspunkt unserer Kunst erstiegen? ein Fortschritt derselben nicht mehr denkbar, nicht mehr möglich? Die Tonkunst wäre angekommen an dem Punkte wo es heißt: bis hierher und nicht weiter? Und allen künftigen Generationen bliebe nur übrig, entweder sich zu erhalten auf der erstiegenen Höhe oder krafterschöpft und beschämt ab- und seitwärts zu schleichen?

Wenn mancher Schreiber der Jetztzeit nach Betrachtung einer Erstlingscomposition sich zu sagen getraut: ihr Verfertiger hat keine Zukunft: warum dürfte ich nicht hinschreiben: Die Tonkunst hat keine Zukunft mehr? Jener spricht dem Geiste des

Individuums ab, was ich dem Geiste der Kunst wegdisputirte: die Fortschrittsfähigkeit.

Aber daß mich Gott behüte vor dem Einen wie vor dem Anderen. Ich habe so viele Propheten der Zukunft sich schon blamiren sehen, um nicht einiges Mißtrauen in die Wahrsagekunst zu setzen. Ich habe von früheren Kritikern, die auf der Höhe ihrer Zeit standen oder zu stehen glaubten, gelesen: aus diesem oder jenem Componisten kann nichts werden, in unserer heutigen Sprache: er hat keine Zukunft; oder: die Kunst geht bereits mit weiten Schritten abwärts, während die also bewahrsagten Künstler und die also bewahrsagte Kunst rüstig vorwärts schritten, — ich habe, sage ich, solche Zukünftler zu allen Zeiten in der Geschichte gefunden und bin in das Alter getreten, wo man an seiner Unfehlbarkeit sehr zu zweifeln pflegt, wo man zu begreifen anfängt, daß der erhabene Weltgeist seine geheimnißvollen Zwecke, Gänge, Thaten der allgemeinen musikalischen Zeitung wenigstens nicht alle vertraulich ins Ohr flüstert, oder sie sich von irgend einem winzigen Menschenköpflein vorschreiben läßt. Wenn ich mich daher nicht getraue, irgend eines beginnenden oder auch schon vorgeschrittenen Künstlers geistige Fortschrittskraft, seine Schranke, über welche hinaus er nicht kommen wird, im Voraus zu bestimmen, wie möchte ich, kein Genie, mir anmaßen zu wissen, was künftige Genies thun und bringen werden! Wie möchte ich mir anmaßen zu behaupten, der Kunstgeist hat der Zukunft nichts mehr zu offenbaren, gestern oder heute ist er todmüde und für immer erschöpft, an seinem endlichen Ziele angekommen!

Daß ich solchen abgeschmackten Glauben nicht habe und nicht haben kann, wird sich in der Folge meiner kleinen Artikel ergeben. Hier wollte ich vorerst nur die Hauptphrase der Gegenwart: „unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts" untersuchen, um zu sehen, ob irgend ein Sinn dahinter liegt, der ihren vorwaltenden Gebrauch in der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst rechtfertigte. Ich habe keine anderen als die angedeuteten Resultate finden können, nämlich kurz wiederholt:

a. Soll die Phrase bedeuten: die Tonkunst schreitet in

unserer Zeit mehr vorwärts, als sie zu irgend einer anderen Zeit gethan, so widerspricht dem entschieden ein vergleichender Blick auf die Periode von Haydn bis Beethoven. Die Riesenfortschritte jener Epoche hat die Epoche nach Beethoven nicht gemacht.

b. Soll die Phrase bedeuten: unserer Zeit thut der Fortschritt in der Tonkunst noth, denn wir haben keine Werke mehr, die den Zeitforderungen entsprechen, alles Vorhandene steht auf abgethanen, abgelebten Standpunkten, so widerspricht solchem Sinne die blühende Welt herrlicher Tonwerke früherer und jetziger Meister, an denen sich ein wirkliches Tongemüth ergötzen kann und sich ergötzt.

c. Soll die Phrase bedeuten: es wird in unserer Zeit viel Mittelmäßiges, Hohles, Inhaltloses, ja ganz Schlechtes gebracht, welches zu beseitigen ist, so sagen wir, was zu allen Zeiten gesagt worden, und sich von selbst versteht.

Eine andere, als diese drei Bedeutungen, kann ich in Beziehung auf den Fortschritt der praktischen Tonkunst im Allgemeinen nicht finden, und keine dieser drei Bedeutungen scheint mir das ewige Fortschrittsgerede und Geschreibe zu rechtfertigen.

Wenn nun aber aus einem wirklich drangvollen Bedürfniß unserer Zeit, aus einem Heißhunger der jetzigen Generation nach besseren Werken, als sie die höchsten Geister der Vergangenheit und Gegenwart in so reicher Fülle uns schenkten und schenken, jene Phrase eben so wenig als gegentheils aus besonders glanzvollen, reißenden, riesenhaften Fortschrittsthaten der unmittelbaren Gegenwart im Gebiete der praktischen Tonkunst hervorgetrieben sein kann, woher denn sonst ist sie gekommen?

Fast möchte ich wünschen die Phrase angenommen, in Untersuchung des Sinnes derselben mich aber nicht eingelassen zu haben. Ersteres ist so leicht, letzteres so schwer! Ich sehe voraus, daß ich mit Fragen sobald nicht fertig werde, und Gott weiß, auf welche Entdeckungen, ich ahne es, die mich noch demüthiger in meinen Ansichten über Kunst und Künstler machen werden, als ich je zu sein mich bestrebt habe.

Schon jetzt wenigstens möchte ich ausrufen: launische Natur, warum hast du mir diese glühende Liebe zu unserer Kunst, dieses warme, empfängliche Herz für ihre Reize, Lernbegierde und Fleiß von Jugend auf gegeben, und — das schaffende Genie versagt! Besäße ich letzteres, ich spräch' und schrieb' nicht von Fortschritt in der Tonkunst — ich hälfe ihn machen.

## Dritter Artikel.

Wer bemerkt den Fortschritt in der Tonkunst? die Praxis oder die Kritik? der Schaffende oder der Beurtheilende?

Die Lösung dieser Frage kann vielleicht auch zu einem Fortschritte führen.

Ich will zuerst das Wesen des Kritikers betrachten: Wenn ich aber vom Kritiker rede, meine ich nicht die Papageien, denen das Wort eingelernt worden, und die nun jeden Vorübergehenden mit: „Fortschritt! Fortschritt!" anschreien, ohne mehr dabei zu denken, als jeder andere Papagei, sondern ich nehme bei meiner Untersuchung die höchste Erscheinung im Fache der Kritik vor, ich denke an ein kritisches Genie.

Was ist ein kritisches Genie?

Das weiß ich im Augenblicke noch nicht.

Was thut ein kritisches Genie?

Ist mir auch noch nicht ganz klar.

Wie bildet sich ein kritisches Genie?

Das wollen wir untersuchen. Vielleicht kommen wir dadurch auch zu Antworten auf die vorhergehenden Fragen.

Ein kritisches Genie kann sich nicht anders heraufbilden, als durch Studium vorhandener Werke der bezüglichen Kunst, durch Abstrahiren der Kunstregeln und Kunstmaximen, soweit sie als helle Begriffe ins Bewußtsein zu bringen sind. Durch Studium und Abstraction sage ich, denn den Beweis, daß noch nie ein kritisches Genie unmittelbar mit seiner vollen Kunstweisheit auf die Welt gekommen, oder daß es diese Kunstweisheit ohne Beihilfe der Kunstwerke, a priori in seinem Geiste selbst erzeugt, wird man mir hoffentlich erlassen.

Ich bitte nicht zu vergessen, daß ich von einem Genie zur

Kritik rede, getrennt von allem Genie, ja Talent, ja der allergeringsten Fähigkeit zum eigenen Schaffen und Bilden eines Kunstwerkes.

Ehe ein solches kritisches Genie nicht alles das beste Vorhandene vollständig erkannt hat, kann es, das leuchtet wohl männiglich ein, kann es über das Vorhandene nicht hinaus, kann es folglich nicht von Fortschritt reden, den schaffenden Künstler nicht zu einem Fortschritt antreiben.

Lassen wir an diesem Punkte das kritische Genie stehen, und wenden uns zum schaffenden.

Wie bildet sich letzteres?

Ich denke genau nicht anders, als das kritische. Auch das Kunstgenie geht bei Kunstwerken in die Lehre, abstrahirt sich davon die Kunstregeln und Kunstmaximen, — nimmt sie in sein Bewußtsein auf, bildet daran seinen Geschmack, sein Urtheil, nur mit dem Unterschiede, daß es das Erkannte nicht blos im Bewußtsein mit sich herumträgt, sondern es zugleich in die Kunstthat umzusetzen, daß es nicht blos über Anderer Kunstwerke reden, sondern selbst welche gestalten lernt.

Oder sollte das kritische Genie wirklich noch behaupten wollen, Verstand, Erkenntniß- und Begriffsvermögen habe der schaffende Künstler nicht, blos Einbildungskraft und Fantasie? Erstere seien nur dem kritischen Genie verliehen? Ein Beethoven z. B. habe nur Kunstwerke schaffen, aber über Kunstwerke nicht urtheilen, das Falsche von dem Rechten, das Wahre von dem Unwahren, das Schöne von dem Unschönen nicht unterscheiden können? Das sei nur dem gegeben, der keine Kunstwerke zu schaffen vermag?

Nein, dieser abgeschmackte Glaube hat sich wohl allgemach verloren.

Schon Lessing sagte: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.“

Aber auch das schaffende Kunstgenie, lehrt uns die Erfahrung, kann nicht eher über das Vorhandene hinaus, bis es dieses vollständig erreicht. Auch bei ihm kann demnach von einem Fortschritt in ein neues, höheres, noch unbekanntes Kunst-

gebiet nicht eher die Rede sein, als bis es alle Bekannten durchschritten und an die Grenze derselben gekommen ist.

Bis hierher also gehen Kritiker und Schaffende denselben Weg. — Beide ranken sich an dem Vorhandenen hinauf, im besten Falle bis auf die Höhe ihrer Zeit, jener blos erkennend, dieser erkennend und schaffend zugleich.

Wer nun von beiden dringt von hier aus zuerst vorwärts in neue Regionen? Schreitet zuerst das kritische Genie hinein, und zieht später den hülf- und kraftlos zurückgebliebenen Künstler nach? Oder marschirt dieser kühn vorwärts, während das kritische Genie erwartungsvoll stehen bleibt und lauert, um die Entdeckungen des Künstlers zu referiren?

Wenn der die Sache machte, der am meisten davon spräche, so wären die Fragen gleich entschieden. Nach dem Geschrei unserer Zeit machte die Kritik den Fortschritt, der Componist würde durch jene emporgetrieben, fortgeschoben uud gedrängt ins Bessere, und — wenn unsere kritischen Journale nicht wären, hätten wir keinen Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade, und wenn unsere kritischen Journale nicht existirten, bliebe die Kunst ganz gewiß verdutzt stehen, wie, man verzeihe mir das Bild, wie — die Kuh vor dem neuen Thore.

Aber wie alsdann machte das kritische Genie den Fortschritt?

Mit Notenköpfen geht es nun einmal nicht. Ach, da muß man eine andere Art von Genie haben und noch erschrecklich viel lernen, Harmonie, künstlichen Contrapunkt, Instrumentation, und wie das dumme Zeug Alles heißt. Also mit Worten macht's das kritische Genie. Es schreibt mit Worten den Fortschritt hin, nach welchen der Künstler dann schaffen soll. Das kritische Genie, das nur weiß, aber nichts kann, sagt z. B. zum künstlerischen Genie, das die Sache weiß und auch kann: Höre, Componist, du hast zwar Genie, aber du machst's mir doch nicht zu Danke; du hast das hohe Ideal der Gegenwart, du hast den Fortschrittsgeist unserer Zeit nicht begriffen, oder wenn du ihn begriffen, kannst du ihn nicht durch die künstlerische That

ins Leben rufen. Das Letztere kann ich zwar noch viel weniger als du, ja, ich bin nicht im Stande, nur ein Tänzchen aufs Papier zu bringen, aber wie die höchsten Kunstwerke der Gegenwart, ja der Zukunft beschaffen sein müssen, weiß ich viel besser als du. Siehe, es muß so und so sein. Nun spute dich, und mache es, sonst spreche ich dir die innere Berechtigung ab.

Dies gelesen, geht dem Componisten ein Licht auf. Geschwind setzt er sich hin, legt das Blatt des kritischen Genie's vor sich hin, führt dessen Gebote aus, und — der Fortschritt ist da, der Fortschritt, bewirkt durch das kritische Genie, denn ohne dieses wäre der bewußtlos hinsudelnde Componist nimmermehr darauf gekommen!

Hat es, ernstlich gefragt, jemals eine Zeit gegeben, wo der Fortschritt in irgend einer Kunst, auch in der Musik, auf solche Weise bewirkt worden ist?

Ich nehme die Geschichte der Musik zur Hand, und suche emsig nach dem kritischen Genie, das Gluck seine Opernreform, das ihm die Gestaltung seiner Iphigenien vorgeschrieben. Ich suche die Pensa's, welche die Kritik Haydn, Mozart, Beethoven aufgegeben, um ihre Fortschrittswerke darnach zu modeln.

Ich finde nirgends etwas der Art. Vielmehr sehe ich überall, durch alle Zeiten hindurch, die kritischen Genies den künstlerischen nachschleichen, und nacherzählen, was diese gethan.

Und wie wäre es auch anders möglich! Wie sollte Einer, der nur denken und erkennen kann, aber keine Fantasie hat, denn hätte er diese, so trieb' es ihn zum Schaffen — wie sollte ein solcher fähiger sein, den Fortschritt zu bringen, als der, welcher erkennen und denken kann, und dazu das Himmelsgeschenk der bildenden Fantasie empfangen hat?

Mein Gott! Beethoven hätte die Eingebung zu seiner neunten Symphonie von einem Kritiker und nicht von seinem eigenen Genius empfangen. Ein Kritiker hätte Mozart zuerst das Bild der Zauberflötenouverture etwa vorgehalten, und dieser es dann nur nachgeschrieben.

Hat denn Gott die Welt in die Wirklichkeit gebracht, etwa

nach dem vorgeschriebenen Bilde des Herrn Mephisto, des Verneinenden?

Aber gehen denn nicht wenigstens Kritik und Schaffenskraft Hand in Hand vorwärts?

Gewiß! das schaffende Genie gelangt ohne Hilfe der Kritik nicht auf seine Höhepunkte. Aber eben weil es ein Genie ist hat es auch die Anlage zur Selbstkritik mit empfangen, und weil es ein schaffendes Genie ist, ist es bescheiden, zweifelt sehr oft an seiner Unfehlbarkeit und bildet dadurch seine kritische Kraft aus.

„Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter."

Mit der Selbstkritik Hand in Hand geht der schaffende Künstler. Diese zeigt, was Anderen und was ihm selbst noch abgeht, und so macht sich der Fortschritt, in ihm, und durch ihn, in der Kunst. Der bloße Kritiker aber ist bis heute immer nur als Genitiv erschienen. Er steht, und wartet, und sieht zu, was der praktische Künstler thut, und dann referirt er's.

Man könnte ein Beispiel gegen die Ansicht einwerfen: Lessing.

Hat Lessing durch seine Kritik nicht seiner Zeit die Augen geöffnet, durch seine Dramaturgie z. B. nicht den dramatischen Fortschritt befördert?

Gewiß. Aber war denn Lessing ein bloßes kritisches Genie? War er denn nicht Praktiker zugleich? dramatischer Dichter? Er sprach nicht, wie ich mich schon früher einmal ausgedrückt, er sprach nicht von Außen in das Kunstgebiet hinein, sondern von Innen heraus.

Und ferner: hat er denn einen Fortschritt zum noch nie dagewesenen Vollkommneren bewirkt?

Mit nichten.

Sein Vorwärtsschreiten war nichts als ein Zurückblicken auf längst vergangenes Bessere. Bei Aristoteles und den alten griechischen Dichtern, und bei Shakespeare ging er in die Lehre, bildete an diesen Mustern seinen Geschmack, sein Urtheil, seine eigene Schaffenskraft aus, und trieb zu keinem wirklich

neuen Fortschritt, sondern nur zum Nacheifern, Nachahmen und Wiederauflebenmachen eines früher viel besser Dagewesenen an.

Und so, sollte ich meinen, wäre die Frage, welche diesem dritten Artikel an der Stirne steht, durch einen aufmerksamen Blick auf die Natur der Sache gelöst.

Das schaffende Genie macht den Fortschritt, das kritische referirt ihn im besten Falle, d. h. — wenn es ihn begreift.

Also: wer macht den Fortschritt? der am wenigsten davon spricht. Wer spricht am Meisten davon? der ihn nicht machen kann.

Ich fürchte nicht, wegen des bisher Gesagten für einen Feind aller Kritik gehalten zu werden. Nur ihre anmaßende Selbstlobhudelei und Ueberschätzung wollte ich ins Licht setzen. In einem folgenden Artikel werde ich den Schaden auseinanderzusetzen haben, welchen diese Anmaßung auf das Gedeihen der Kunst ausüben muß.

## Vierter Artikel.

Bevor ich die letzte negative Seite dieses Gegenstandes betrachte, muß ich eine Vorerklärung geben. Es sind mir nämlich von mehreren Seiten theils mündlich, theils brieflich beifällige Aeußerungen über meine Fortschrittsartikel zugekommen, und Aufforderungen, sie fortzusetzen. Was Freundliches darin für mich enthalten, gehört nicht unter die Presse der Zeitung, die ich redigire. Aber aus einer Stelle eines solchen Briefes scheint, wenn ich recht gelesen, hervorzugehen, der geehrte Einsender halte mich für einen Conservativen. Doch wohl nicht für einen, der, allen Neuerungen abhold, nur an dem Bestehenden, weil Gewohnten hänge? Ich würde in solchem Falle gänzlich mißverstanden.

Wer mich kennt, dem brauche ich nicht zu sagen, daß auch mein Puls Takt hält mit dem Pulsschlage der Zeit für jeden wahren Fortschritt der Menschheit. Ich wünsche keinen Bauernaufruhr, keine Mordbrennereien, aber bei den dröhnenden Donnern, welche den despotischen Einzelwillen darnieder schmetterten, hat auch

mein Herz aufgejauchzt. Auch ich bebe, wenn irgendwo Gefahr sich zeigt, daß das gutmüthige Volk der Deutschen sich durch jesuitische Darstellungen und Verdrehungen der schreiendsten Thatsachen wieder bethören und einlullen lassen könnte. Doch halte ich darum nicht jeden Fürsten für einen Feind der Menschheit und ihres Fortschrittes, weil er Fürst ist. Meine Erfahrungen widersprechen dieser Annahme. Ich freue mich ferner über den religiösen Fortschritt, der die Dogmengefängnisse, in welchen der menschliche Geist gefangen gehalten worden und verdumpfte, zersprengt. Oft zittert meine Feder vor Gierde, sich hineinzustürzen in den Strudel der Gegenwart, um aussprechen zu helfen, was Noth thut. Ja, ich würde es thun, mit Opfern thun, wenn ich nicht sähe, daß es Männer genug gibt, die es besser können, als ich es vermöchte. Auf dem Felde der Politik, der Religion, rufe ich daher das feurigste Jünglingsherz auf, mich einen schnelleren Herzschlag fühlen zu lassen, als den meinigen, wenn es sich um Freiheit, um Menschenglück, um Fortschritt handelt.

Und auf dem Felde der Tonkunst?

Es gibt jetzt einen musikalischen Fortschrittsgeist, der an Kühnheit alle andern übertrifft: Hektor Berlioz. Da er hervortrat mit seinen Werken, wurde er in seinem Vaterlande als ein musikalisches Monstrum verspottet, und als ein solches auch betrachtet und verworfen, wo ein Werk von ihm etwa in Deutschland zu Gehör kam.

In dieser ersten Zeit, vor vielen Jahren, richtete ich in der damaligen Schumann'schen Zeitung ein öffentliches Sendschreiben an Berlioz, worin ich den gewaltigen Eindruck, den seine Vehmrichterouverture auf mich gemacht hatte, mit Worten auszusprechen suchte. Dieser Aufsatz ist ins Französische übersetzt worden mit der Ueberschrift: „Der deutsche Enthusiast.“ Ja, der deutsche Enthusiast, für einen damals fast durchaus verkannten kühnsten Fortschrittsmann. Der ehrliche Wedel schmähte mich deshalb in mehreren Zeitungen tüchtig aus und gab nicht undeutlich zu verstehen, mein Enthusiasmus müsse ein vorgeblicher, könne kein wirklicher sein, denn die Vehmrichter-

ouverture sei ganz und gar nichts Künstlerisches und ich selbst habe ja — ganz andere Ouverturen geschrieben! Das Letztere war nicht etwa Ironie; er meinte wahrlich, die meinigen seien besser — regelmäßiger!

Wie ich damals dachte und fühlte, denke und fühle ich heute noch, und in Bezug auf Berlioz gewiß nicht mehr so allein, wie früher. Namentlich stimmt der neueste geistreiche Fortschrittsmann, Herr Professor Griepenkerl jun. mit meinen Ansichten vollkommen überein. Wenn ich also auf der Spitze des musikalischen Fortschrittes mit dem neuesten Fortschrittsmanne zusammenstehe, fähig bin, wie dieser Kritiker, jenes kühnen Geistes alle gewohnten Bahnen überschreitende Werke zu erkennen und zu erfühlen, andere Meinungen des Herrn Professors aber nicht theile und in diesem Artikel zu widerlegen trachte; so kann ich mich wohl irren ihm gegenüber, aber ich werde deshalb, denke ich, doch nicht plötzlich ein Conservativer oder gar ein Rückschrittler! Ich weiche nämlich von genanntem, sowie von manchem andern Fortschrittsmanne darin ab, daß ich frühere Kunstwerke nicht blos historisch gelten lasse, sondern sie auch künstlerisch noch fortgenießen kann. Wie ich die Hoffnungen der politisch erregten Gegenwart freudig theile und mitgenieße, so verliere ich in diesem Sturmdrange nicht die Empfindungsfähigkeit für die gegensätzlichen Momente des Menschenlebens, für das friedliche Stillleben in der Familie, für die Pracht und die Reize der Natur, für die göttliche Ansprache der Kunst. Alles zu seiner Zeit. — Wenn ich im Gewandhaussaale bin, so bin ich nicht auf den Barrikaden. Und wenn ich an einzelnen Tonstücken Genuß finden kann, die die Gegenwart etwa abspiegeln, so vermag ich auch die Stimmungen mitzuempfinden, welche aus früheren Meisterwerken mich anwehen. Entzückt mich eine Beethoven'sche Symphonie, reißt mich ein Berlioz'sches Werk zum Enthusiasmus hin, so empfinde ich auch ein süßes Glück beim Anhören einer besseren Haydn'schen Symphonie. Kurz, ich gehe in Leben und Kunst nicht unter in der Gegenwart, so theuer sie mir ist; für mich ist auch das Schöne und Herrliche der Vergangenheit noch da, so wie ich mich vor-

ahnend gern in die Zukunft zu schwingen suche. Ich denke, je weiter und breiter uns die Welt anspricht, je umfassender wir ihre mannichfaltigen Erscheinungen in uns aufnehmen und liebevoll zu empfinden vermögen, desto mehr erfüllen wir den Zweck des Schöpfers. Wenn ich nun dahin strebe, und ich strebe dahin, Andere vor dem Einspinnen, sei es in die neueste oder in irgend eine frühere Kunstepoche, zu warnen, wenn ich die Kunst, deren Fortschritt jetzt Manche darin sehen, daß sie die Magd der Politik werde, vor dieser Einschränkung zu bewahren trachte, so wirke ich für den Fortschritt, der doch nimmermehr darin bestehen kann, daß man der Kunst ihre Rechte schmälere, anstatt sie erweitere, indem man ihr z. B. alle Darstellungsstoffe der Vergangenheit entziehen und sie nur auf die unmittelbare Gegenwart beschränken will.

Man entschuldige diese Abschweifung mit dem gewiß verzeihlichen Wunsche eines jeden Menschen, sich nicht verkannt sehen zu wollen. Ich komme jetzt auf den letzten Punkt der Schädlichkeit des immerwährenden Fortschrittsdrängens auf den Kunstjünger.

Ich suchte in dem vorigen Artikel zu zeigen, daß das Fortschrittstreiben des kritischen Genie's gegenüber dem schaffenden Meister ganz überflüssig sei, weil das schaffende Genie eben durch sein Genie selbst getrieben wird.

Sehen wir jetzt, was es wirken kann auf den Schüler.

Dieser bedarf vor Allem der unmittelbaren Anschauung der Muster. Läse er alle kunstphilosophischen und ästhetischen Bücher, Abhandlungen, einzelne Aussprüche und sammelte sie in dem Speicher seines Gedächtnisses vollständig auf, er würde keine Menuett daraus schaffen lernen. Aus diesen weht den Schülern der belebende, kräftigende, begeisternde Athem des schaffenden Kunstgenius entgegen, der Frühlingshauch, der die Knospen seines Talentes hervorlockt.

An diese Muster muß der Schüler mit aller Fülle von Liebe und Ehrfurcht, mit Glauben und Vertrauen in ihre Größe und Lehrfähigkeit als Enthüller der ächten Kunstgeheimnisse treten, damit er steten Anreiz behalte, täglich mit ihnen umzugehen,

sich in sie zu versenken, ihr Wesen im Ganzen und bis ins Einzelste herab zu ergründen, zu ergrübeln bis in die geringsten Handwerksgriffe. Bis in die Handwerksgriffe herab, sage ich, es geht einmal nicht anders. Aeußerte doch schon Schiller: „die ganze Aesthetik gäbe ich oft hin für einen einzigen Handwerksgriff.“ Ja, bei dem praktischen Studium des schaffenwollenden Künstlers handelt es sich um gar viel Anderes, als um allgemeine philosophische und ästhetische Floskeln. — Wenn diese Meinung vielleicht von allen kritischen Genies mitleidig belächelt wird, so weiß ich ganz bestimmt, daß alle praktischen Künstler vom jüngsten bis zum ältesten sie vollständig theilen. Mit liebevollem Glauben, sage ich, müssen die Schüler an die Muster herantreten, mit Begeisterung für ihre Größe, wenn sie bildend einwirken sollen. Wird ihnen diese Liebe, Ehrfurcht, Begeisterung, wird ihnen der Glaube an deren Größe geraubt, so werden sie gleichgiltig dafür gestimmt, und der Anreiz zum Studium, zur Nachahmung fällt weg.

In solcher den großen Genius liebevoll würdigenden, seine Tiefen ergründenden, den Schüler zum Studium desselben anreizenden und ihn darin unterstützenden Weise ist das herrliche Buch des geistreichen und tiefeinsichtsvollen Russen Oulibicheff über Mozart und seine Werke geschrieben.

Nun höre man dagegen eines unserer neuesten deutschen Fortschrittsmänner, des Professors Griepenkerl Urtheile über die größten Meister in seinen Vorlesungen über den Kunstgenius der Gegenwart, — über die Meister, welche der Kunstjünger als die herrlichsten Muster bis jetzt verehrte und studirte. Haydn? Abgethaner Standpunkt; nur die Stimmungen des siebenjährigen Krieges in seinen Compositionen widerspiegelnd. Mozart? Ebenfalls überlebter Standpunkt. Von den jüngeren besten Meistern: Mendelssohn? Nur classisch, nicht romantisch. Schumann? Leider zurückgewendet zum Classischen. Gade? Noch nichts Entschiedenes, erst im Werden. Alles noch nicht das Rechte; Alle noch nicht der Gegenwart vollständig genugthuend. Vorwärts! Fortschritt! Fortschritt!

Ohne diese Urtheile hier einer Prüfung unterwerfen zu

wollen, frage ich nur im Hinblick auf die der Muster bedürftigen Kunstjünger: wo sollen sie ihre Kunst studiren, wenn ihnen die Kritik alle ihre besten Muster mit einigen allgemeinen Aussprüchen zertrümmert vor die Füße wirft?

Man denke sich ein junges Talent für die Oper. Es fühlt das Bedürfniß, den Trieb, die Charaktere musikalisch wahr und schön zu bilden. Wo findet es schönere, eindringlichere Muster aufgestellt, wo findet es eine bewunderungswürdigere musikalische Charakteristik, als in den Mozart'schen Opern? Nun hört ein solches junges Talent aber, daß Mozart auf einem abgethanen Standpunkte stehe. Es muß sich daher fürchten vor dem Studium dieses Meisters, es unterlassen, um nicht Gefahr zu laufen, als den Fortschritt nichtbegreifend zu erscheinen! Trostlos blickt es um sich, denn wo sind die neueren Opern, die in dieser Hinsicht, in Hinsicht der musikalischen Charakteristik die Mozart'schen übertreffen, die einen Fortschritt in der musikalischen Charakteristik zeigen? Ich wiederhole hier, was jeder Componist, wie jeder praktische Künstler zugibt: kein Talent, kein Genie, auch das höchste nicht, nimmt Alles unmittelbar aus sich, es bedarf des ununterbrochenen Studiums der besten Meister, um sich an ihnen hinaufzubilden.

Solche verneinende Fortschrittskritik ist zugleich die vernichtende Kritik, die den Kunstjünger an seinen hohen Vorbildern irre macht, die ihn von ihrem Studium zurückschreckt, anstatt heranzieht, die ihn hinausstößt in eine leere, öde kunstraisonirende Welt, wo die lebensvollen begeisternden Anschauungen der Werke fehlen, und er nichts dagegen empfängt als philosophische Phrasen, allgemeine Ansichten u. s. w., die die schaffende Kunstkraft eher lähmen als fördern.

„Zweitens" — schreibt Koßmaly, gewiß kein Rückschrittsmann oder Conservativer, in seiner Vorrede zu Oulibicheff — „bestimmte mich zur Uebersetzung dieses Buches die Ansicht: daß es vielleicht ersprießlich und zeitgemäß sein dürfte, dem Ueberlegenheitsgefühle jener, gegenwärtig den Mund so voll nehmenden — sogenannten „Fortschrittspartei", die Mozart nur noch ein historisches Interesse zugestehen und ihn für „passé",

seine Opern für „Schablonenmusik“ zu erklären beliebt, dadurch einige wohlthätige Dämpfer aufzusetzen, indem man ihr zu heilsamer Belehrung die Ansichten entgegenhält, welche ein geistreicher, durch und durch musikalisch gebildeter Ausländer — an Competenz des Urtheils unseren ersten kritischen Notabilitäten vollkommen ebenbürtig — über den von ihr cavalièrement abgefertigten Gegenstand hegt und durch die schlagendsten Gründe und Beweise belegt.“

---

## 22.

# Jacques Offenbach.

Es treten unter den schaffenden Tonkünstlern zuweilen Individuen hervor, deren Productionen die hohe Kritik der deutschen musikalischen Journale entweder gänzlich ignorirt, oder nur hie und da einmal mit einem verächtlichen Achselzucken abfertigen zu müssen glaubt, während manches Werk der Art von dem Publicum gar freundlich aufgenommen wird, und einfache Referate in nichtmusikalischen Blättern darüber berichten, daß es „sehr gefallen habe und immer ein volles Haus mache.“

In diese Kategorie gehört unter den neueren Bühnencomponisten der Schöpfer der Bouffes parisiennes, Jacques Offenbach. Nicht allein in Paris, nicht allein in Frankreich, auch in Deutschland hat dieses Genre eine große Theilnahme gefunden, ein zahlreiches Publicum sich gewonnen, ohne Hülfe der Clique, Claque und des Trompetengeschmetters der Kritik. Eine solche Anziehungskraft durch ein Genre auszuüben, das in seiner Werthschätzung unter den dramatisch-musikalischen Gattungen auf so niedriger Stufe steht, noch dazu in einer Zeit wie die unsrige, die durch Lehre und That nach immer erhabenern vergeistigten Idealen strebt — muß seine Ursachen haben, die, wenn man sie ohne gefärbte Brille des Vorurtheils aufsucht, und frei und unbefangen ausspricht, möglicherweise nicht

ohne Nutzen für die musikalisch-theatralische Kunst sein dürfte, bestünde er zunächst auch nur darin, eine freiere, heiterere, tolerantere und praktischere Kunstanschauung und Kunstausübung wieder zurückrufen, wie sie frühere Zeiten zum Vortheil der Genießenden sowohl als mancher Talente besaßen. Betrachten wir also einmal etwas näher und unbefangener, als es bisher geschehen, die Erscheinung von Jacques Offenbach.

Ueber seinen Lebens- und Bildungsgang liegen nur noch dürftige Notizen vor. Jacques Offenbach ist 1821 in Cöln am Rhein geboren, wo sein Vater die Stelle eines Synagogencantors bekleidete. Sehr frühzeitig war der Knabe nach Paris gekommen, und schon in seinem zwölften Jahre erhielt er, über viele Mitbewerber siegend, die Stelle eines Violoncellisten an der Opéra comique. Er muß demnach ein ausgezeichnetes virtuoses Talent besessen und eine ungewöhnliche Beharrlichkeit in der Uebung desselben entwickelt haben, um in so jungen Jahren schon auf dem schwersten aller Instrumente die nöthige Fertigkeit zu einem solchen Amte aufweisen zu können. Bei wem er Unterricht in der Composition empfangen, ist uns nicht bekannt, wir erfahren nur, daß seine ersten Compositionen in einigen Liedern bestanden, die er für den Komiker Gresset geschrieben. Es wird nun berichtet, daß eine größere Oper von ihm durchgefallen sei. Das letztere wundert uns nicht, denn durch diese Schreckenspforte böser Erfahrungen müssen ja alle schreiten, die in das Reich der dramatischen Compositionen eindringen wollen. Viel mehr wundert uns, daß der junge Musiker in Paris so bald ein Libretto gefunden und die Composition desselben auf eine Pariser Bühne zu bringen vermocht hat. Bekanntlich gehört beides in der französischen Capitale zu den schwierigsten Unternehmungen, die gewöhnlich erst nach jahrelangen vergeblichen Bemühungen selbst schon in andern Fächern sehr renommirten Componisten gelingen. Es muß daraus geschlossen werden, daß Offenbach bald viel Vertrauen in sein Compositionstalent zu erwerben, oder die Kunst verstanden habe, sich einflußreiche Freunde und Gönner zu gewinnen, wahrscheinlich beides zugleich. Wie dem auch sei, das eigene

Vertrauen auf sein Talent in diesem Fach scheint nicht stark gewesen zu sein, da ihm der erste Unfall auf längere Zeit den Muth zu erneuten Bestrebungen der Art benahm, und er mehrere Jahre nur als Virtuos in den Pariser Concerten wirkte. Daß er danach plötzlich Kapellmeister am Théâtre français geworden, später eine eigene Bühne für die „Bouffes parisiennes“ gegründet, berichten die biographischen Notizen über ihn trocken hin, leider ohne die geringsten weiteren Andeutungen, wie er auf diesen Gedanken gerathen, und welche sehr geschickte diplomatische Wege er aller Wahrscheinlichkeit nach eingeschlagen hat, um seine Absicht zu erreichen. Genug, mit dem ersten Abende der Eröffnung seines kleinen Theaters in der Passage Choiseul, wo er seine erste Operette „Les deux aveugles“ aufführte, war seine fernere Laufbahn entschieden. Das Erstlingswerk gefiel außerordentlich; allabendlich strömte das Publicum herbei, er hatte die rechte Sphäre für die Art seines Talentes gefunden, und er wußte es auszubeuten. Singspiel auf Singspiel floß nun aus der Feder dieses ungemein schnell schaffenden Geistes. So lange die ihm ertheilte Concession mehractige Stücke verbot, bestanden seine allermeisten Werke nur aus einem Acte; später wurde ihm die Erlaubniß zu größern Stücken ertheilt, und nun erschienen auch welche, die den Abend ausfüllten, wie die Parodie „Orphée aux enfers“ und „Geneviève de Brabant“. Das vollständige Verzeichniß aller seiner bis jetzt erschienenen Stücke haben wir nicht zusammenbringen können, doch mögen sie wohl schon zu einigen dreißig angewachsen sein. Im Sommer pflegte Offenbach mit seiner Gesellschaft ein Sommertheater in den Elysäischen Feldern zu beziehen, oder auf Reisen nach der Provinz und ins Ausland zu gehen, wie er denn mit Gastspielen seiner Truppe in Berlin und Wien großen Beifall fand. Mehrere seiner Stücke wurden ins Deutsche übersetzt, als z. B. „Le mariage à la lanterne“ (Die Verlobung bei der Laterne“) — „Martin der Geiger“ — „das Mädchen von Elisonzo“ — „Orpheus in der Unterwelt“. In Wien hat eine förmliche Commandite der „Bouffes parisiennes“, ein kleines elegantes Salontheater, errichtet werden sollen, welches

die im Offenbach'schen Theater zu Paris zu gebenden Operetten allemal gleichzeitig in französischer Sprache und mit Hülfe in Paris geschulter Sänger aufs Repertoire bringen wird. Die neuesten Werke von Offenbach sind die einactige Operette: Le chanson de Fortunio, sowie die mehractigen Opern: Roi Barkouf, Le pont de soupirs, Le roman comique, Monsieur et Madame Denis, Le voyage de Mr. Dunanan et fils etc. Die Direction der Bouffes hat Offenbach niedergelegt. Im Laufe dieses Sommers folgende Opern zu liefern, verpflichtete sich Offenbach contractlich: Les Fées du Rhin (für das Kärthnerthortheater), La belle Aurore (für das Berliner Victoriatheater), Il signor Fagotto (für das Theater in Ems), Les Géorgiennes (für die Bouffes parisiennes).

Wenn wir nach dieser freilich sehr lückenhaften Lebensskizze Offenbach's bei der Betrachtung seiner Werke und Compositionsweise länger verweilen und uns etwas umfänglicher darüber auslassen, als der Gegenstand nach den Ansichten hoher Aesthetiker und strenger Musiker zu verdienen scheint, so möge uns als Rechtfertigung anzuführen erlaubt sein, daß die „Europa" auf so hohem Pferde nicht zu reiten liebt, daß sie den realen, praktischen Lebens- und Kunstinteressen immer gebührende Rechnung zu tragen für eine besondere Pflicht erachtet, und daß sich, wie schon angedeutet, aus dem vorliegenden Falle einige Wahrheiten ableiten lassen, die für Musikfreunde nicht ohne Interesse und für ausübende Talente nicht ohne heilsamen Einfluß sein dürften.

Daß die deutschen Componisten trotz ihres entschiedenen, in mehr als einem Sinne noch immer alle andern Nationen überragenden Talentes dennoch seit mehreren Decennien auf dem Gebiete der Oper fast gar keine nennenswerthen Erfolge mehr errungen haben, davon liegt ein Hauptgrund mit in dem übertriebenen und zugleich viel zu eingeschränkten Begriff, den sie sich mit Hülfe der philosophischen Aesthetiker von dem „Ideal" gebildet. Es hat sich nämlich der Glaube bei uns verbreitet, daß es nur eine Gattung der Oper gebe, bei welcher eigentlich von einem wirklichen Kunstideale die Rede sein könne, die große

ernste Oper. Alle anderen Gattungen, die komische Oper, die Operette, das Liederspiel betrachtet man als Ueberbleibsel einer noch zu kindlichen um nicht zu sagen kindischen Geschmacksbildung und schwachen ästhetischen Einsicht, die unseren höher gestiegenen erhabenen Begriffen von der Würde der Kunst und des Künstlers nicht mehr entsprechen, und der sich nur allenfalls noch geringe und gemeine Talente hingeben könnten.

Da der deutsche Componist nun die Macht der deutschen aristokratischen Kritik kennt und auf ihre Billigung und Gunst hinzuarbeiten für unerläßlich hält, wenn er zur Geltung und Anerkennung gelangen will, so geht natürlich sein ganzes Streben auf die große Spectakeloper. Abgesehen nun aber schon von der Schwierigkeit, für eine solche einen nur einigermaßen verständigen Text zu erhalten, so tritt, wäre ihm selbst dieses seltene Glück beschieden, das in den meisten Fällen nicht ungerechtfertigte Bedenken der Directionen entgegen, die bedeutenden Kosten für eine solche Aufführung an einen noch unbekannten Namen und sein jedenfalls noch problematisches Werk zu riskiren. Auch den größten Talenten geht anfänglich die praktische Bühnenkenntniß ab, und von der wahren Gesangskunst verstehen sie in der Regel so wenig, oder nehmen doch gar keine Rücksicht darauf, daß es kein Wunder ist, wenn als erste Opponenten gegen die Aufführungen solcher Erzeugnisse die Sänger selbst auftreten. Gelingt es also auch ausnahmsweise einmal einem Anfänger, seinem großen Opus von der Bühne herab Gehör zu verschaffen, so geht es gewöhnlich an der noch schwachen Kraft, dem überidealischen Bemühen und der theatralischen Erfahrungslosigkeit seines Schöpfers zu Grunde. Wird doch von der deutschen Kritik die erste Bedingung zur Lebensfähigkeit dramatischer Werke überhaupt: „Bühnengerecht" als eine sehr nebensächliche, unwesentliche behandelt!

Es war für die Art von Talent, welches in Offenbach schlummerte, der günstigste Umstand, daß er aus dem schwerblütig musikalischen Deutschland in seiner frühesten Jugend schon nach Paris geführt wurde. Die Franzosen haben kein

Kunstideal im strengen deutschen Sinne, am wenigsten nur eines, das als alleiniges Heil proclamirt wird, und jetzt auf allen musikalisch-dramatischen Talenten leichterer Natur schwer und niederdrückend lastet. Vor den französischen Componisten steht unverrückt und unerschütterlich als unbedingt erstes und Hauptziel der günstige Erfolg bei ihrem Publicum, und mit dem Publicum und in seinem Interesse geht und spricht die Kritik. Dieses Princip herrscht überall in Frankreich, auch in den anderen Künsten, auch in der Literatur. Schon Boileau sagt in der Vorrede zu seinen gesammelten Werken in Bezug auf die günstige Aufnahme seiner Werke beim Publicum: „Je ne saurois attribuer un si heureux succès qu'au soin que j'ai pris de me conformer toujours à ses sentiments, et d'attraper, autant qu'il m'a été possible, son goût en toutes choses. — Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage." Nichts liegt den Franzosen ferner als die Sucht nach dem Märtyrerthum in der Kunst. Bei Lebzeiten ignorirt, oder gar verlacht zu werden und zu hungern, um nach dem Tode vielleicht ein Denkmal zu erhalten, diese schwärmerischen Träume dunsten nicht aus dem leichten Blute der Franzosen aus und umnebeln nicht ihr Gehirn. In Paris gibt es für jede Gattung von Drama und dramatischer Musik eine eigene Bühne und ein eigenes Publicum. Das Talent ist daher dort nicht gezwungen, einem von der philosophisch-ästhetischen Speculation ausgeheckten und auf den Thron erhobenen Systeme sich sclavisch zu beugen, es kann sich den Schauplatz seiner Thaten nach seiner Neigung und seinen angeborenen Anlagen wählen mit der aufmunternden Ueberzeugung, daß jedes Genre dort seine Anerkennung findet, außer das langweilige. Ist ein Talent sich selbst nicht klar, und macht es in Folge davon einen faux pas, so kann es nicht hartnäckig bei der ergriffenen Art bleiben, sondern muß, wenn es das Emporkommen nicht aufgeben will, sich besinnen, seine geistigen Mittel genauer zu erkennen trachten und der ge-

wonnenen Einsicht Rechnung tragen, die Sache anders und anderswo angreifen.

Eine derartige Erfahrung mag wohl auch Offenbach mit seiner ersten größeren Oper gemacht haben, die kühl aufgenommen wurde. Wie er zur Erkenntniß des Genres gekommen, in welchem er excelliren sollte, wäre interessant und für manche lehrreich zu wissen; das ganze Schicksal eines Künstlers hängt ja oft von einem glücklichen Augenblick ab, der ihn erleuchtet und den Pfad zeigt, auf dem er sein ihm bestimmtes Ziel erreichen kann. Wir wissen nur, daß Offenbach die Operette als sein Feld erkannte, und es nun rasch und mit dem glücklichsten Erfolge unausgesetzt bearbeitete. Und daß man dieses Genre und die darin erworbene Reputation nur nicht für eine geringe und leichte Aufgabe halte. Um das nach Gebühr zu würdigen, muß man die Epoche kennen, in welche Offenbach eintrat, sowie die äußeren und inneren Mittel, welche ihm zu Gebote standen, vor Allem aber die, welche ihm fehlten. In der großen Pariser Oper war alles zusammengehäuft, was die Sinne in die äußersten Aufregungen zu versetzen vermochte, Handlungen aus den fürchterlichsten und höchsten tragischen Conflicten zusammengefabelt, Situationen in den grellsten Contrasten nebeneinandergestellt, mit den sinnlich lüsternsten Balletscenen durchwebt, mit allen Wundern der Theatermalerei, Maschinerie, Costüm- und Comparseriepracht ausgestattet; ein Orchester, das, losgelassen, die Mauern von Jericho zusammenzuschmettern vermochte; Sänger und Sängerinnen mit Stimmen, die siegreich selbst die wüthendsten Klangstürme dieses Riesenorchester's wenn nicht übersangen doch überschrieen 2c. An dieses Publicum, dessen Appetit nur noch durch die allerstärksten raffinirtesten Reize zu befriedigen ist, durfte ein Offenbach nicht denken. Auch für die feinere komische Spieloper fehlte ihm wohl die gründlichere technische Durchbildung, welche erfordert wird, um größere musikalische Formen mit ihren künstlicheren Combinationen, Stimmenverschlingungen construiren und mit den feinen geistreichen Details eines Boieldieu z. B. ausschmücken zu können. Auf gute, erfahrene Librettodichter durfte er auch nicht hoffen, denn er hatte

ihnen weder pecuniäre Mittel noch einen als Theatercomponist klangvollen Namen dafür zu bieten. Und so mußte er sich nicht nur ein verhältnißmäß'g geringes, aber seinem Talent entsprechendes Genre bilden, sondern auch eine eigene Bühne, eine eigene Truppe und ein eigenes Orchester dazu schaffen. Und alle diese Mittel waren geringerer Art, als sie selbst kleinere bereits vorhandene Pariser Bühnen besaßen. Anstatt also, wie Meyerbeer, und alle anderen französischen, deutschen und italienischen Componisten neuerer Zeit, das Heil in der Anhäufung und Vermehrung aller gangbaren, ja Herbeiziehung außer Gebrauch gekommener Instrumente zu suchen, mußte Offenbach sein Orchester der Art verringern, daß es einem vor hundert Jahren etwa gebräuchlichen ähnlich sieht. Dazu ist Offenbach kein großer Harmoniker und kein Instrumentalkünstler im heutigen Sinne. Schließlich sind auch seine Texte oft erbärmlich. Und trotz dieser ihm theils gänzlich mangelnden, theils nur in geringer Potenz zur Verfügung stehenden Mittel diese allgemeine Anziehungskraft seiner allermeisten Productionen! Wie heißt denn **das** Mittel, das alle anderen fehlenden ersetzt, wodurch er sich die Theilnahme eines so großen Publicums erworben hat und festhält? Kein anderes ist es, als das ewig wirksame, zu allen Zeiten, bei allen Völkern geliebteste und wirksamste musikalische Wesen — **die Melodie**. Dieses wahrhafte Göttergeschenk ist Offenbach zu Theil geworden, und in einer solchen Fülle, daß er es niemals erschöpfen zu können scheint, da man wenigstens bis jetzt noch nicht den geringsten Abgang davon bemerken kann.

Aus allen seinen Partituren strömen die reizendsten, sangbarsten, schmeichelndsten Melodien in ungestörter und ununterbrochener Fülle auf die Zuhörer ein, und wenn sie die Hörer derselben auch nicht in tiefe leidenschaftliche Aufregungen versetzen, so singen sie ihnen doch stets die heitersten Stimmungen und Freudenmomente in die Seele. Diese Melodien sehen so einfach, so leicht, so natürlich, ja in ihrer äußeren Construction so gewöhnlich aus — da denkt wohl mancher, der sich ein viel höheres Talent einbildet, vielleicht auch technisch viel gelehrter

durchgebildet ist: „das wäre für mich eine Kleinigkeit, wenn ich es nur der Mühe werth hielte und wollte!“ — Aber versucht es nur! Es steckt hinter Offenbach's Melodien Etwas, das weder mit dem Verstande erklärt noch mit dem Willen allein hervorgezwungen werden kann, und das in seinem Grundwesen nur allein dem Genie verliehen ist. Ja, dem Genie; so sagen wir, auf die Gefahr hin, von den ästhetischen Tiefblickern als ein Oberflächler belächelt zu werden. In allen anderen musikalischen Beziehungen, in der Harmonie und Modulation, in der Instrumentation, in dem Accompagnement, in der Stimmführung, der Kunst des sogenannten reinen Satzes sogar, erhebt sich Offenbach nicht über die Fähigkeiten des gewöhnlichen Talents; in der Melodie ist er ein Genie. Wir haben „die Verlobung bei der Laterne“ gehört, und die Partitur dieser kleinen Operette liegt uns vor Augen. Wie viel Trinklieder mögen wohl bereits für die Oper, für Männerchor u. s. w. componirt sein, darunter so viel prächtig gelungene. Man sollte glauben, ein neues, eigenthümliches sei zu ersinnen nicht mehr möglich. In der „Verlobung“ findet sich ein solches. — Seit Auber's mit Recht so berühmten komischen „Zankduett“ hätte man ein gleiches zu schaffen nicht mehr für möglich gehalten. Offenbach hat zu der genannten Operette ein Zankduett geschrieben, das dem Auber'schen ganz ebenbürtig und so eigenthümlich ist, daß auch der erpichteste Reminiscenzenjäger keinen Hauch von Aehnlichkeit mit jenem aufstöbern wird. An diesem Duett läßt sich am einleuchtendsten jene Fähigkeit des Componisten erkennen, wenn auch nicht erklären, die Fähigkeit nämlich, auch in der Wirklichkeit häßliche Leidenschaften durch die musikalische Kunstnachahmung melodisch anmuthig zu verklären. Zwei in Eifersucht um einen Mann gerathene Weiber, die sich auf die gemeinste, boshafteste Weise gegenseitig herunterreißen, bieten im wirklichen Leben gewiß kein anmuthiges Bild, und mancher namentlich urdeutsche Componist würde, wenn er auch könnte, es nicht wagen, in seine musikalische Schilderung einer solchen Situation nur eine einzige wirklich melodische Phrase zu bringen, aus Furcht, wo nicht die gemeine, doch die ästhetische Wahrheit zu verletzen. In Offen-

bach's Zankduett ist **Alles** anmuthige Melodie, von der ersten bis zur letzten Note, und dennoch hören wir die boshaft sich zankenden Weiber. Ein Componist, der das in seinem Genre zu leisten vermag, ist, mag dieses Genre relativ ein kleines sein, unzweifelhaft ein bedeutender Künstler.

---

23.

## Sendschreiben an die Musikvereine Heidelberg, Mannheim und Speyer.

Verehrte Musikvereine!

Sie haben einen Preis von zwanzig Ducaten für ein Claviertrio ausgesetzt. Die Aufsätze, die bereits gegen die bisher gebräuchliche Weise, musikalische Preisaufgaben zu behandeln, gedruckt worden, sind Ihnen gewiß bekannt. Da Sie aber fortfahren, musikalische Preisaufgaben in der bisher gebräuchlichen Weise zu behandeln, so müssen Ihnen die dagegen vorgebrachten Gründe nicht genügt haben. Erlauben Sie mir, Ihnen den Gegenstand noch einmal, und von einigen bisher noch nicht betrachteten Seiten darzustellen.

Welchen Zweck verbinden Sie damit?

Wollen Sie ein Meisterwerk hervorlocken, das die musikalische Welt entzücke und jüngeren Talenten als hohes Muster zur Nachahmung dastehe?

Das wäre höchst verdienstlich, wenn es noch keine Muster- und Meistertrios gäbe, oder wenn Sie wenigstens beweisen könnten, daß von jetzt an, ohne Ihre Preisaufgaben, keine solchen mehr erscheinen würden. Aber es fehlt nicht daran, und wie bisher, werden sie auch in der Folge ohne solche Anregungsmittel zur Welt kommen. Ja, die Erfahrung lehrt, daß bis jetzt wenigstens

durch alle musikalische Preisaufgaben das noch nicht erzielt worden ist, was ohne sie schon da ist, wirkliche Meisterwerke. Und das ist natürlich.

Wer ein Meisterwerk schaffen kann, der ist ein Meister, und einen solchen reizen nicht zehn oder zwanzig vorgehaltene Ducaten und der Preis von Mannheim, Heidelberg und Speyer an, ihn treibt etwas Höheres und Mächtigeres, sein Genius. Er wird sich nicht gedrungen fühlen bei den Preisausschreiben eine Krone zu erwerben, die ihm die Welt bereits ertheilt hat. Oder sollte sich z. B. ein Mendelssohn Bartholdy eines zu hoffenden Preises wegen Ihrer zwanzig Ducaten und Ihrer Krone von Mannheim, Heidelberg und Speyer hinsetzen und ein Trio, oder eine Symphonie, oder ein Lied componiren?

Hätte man diesen Zweck, so hieße das eine Anstrengung für etwas machen, was gar keiner bedarf, was ohne sie bereits geschehen ist und ferner geschehen wird. Es wäre ein vergeblicher Zweck. Den haben Sie nicht, Sie haben einen andern.

Sie sehen, wie immer schwerer es in neuester Zeit jugendlichen Talenten wird, sich aus der Masse emporzuarbeiten und bekannt zu machen; wie manches reiche Talent aus Mangel an Anerkennung auf halben Wege ermattet zusammenbricht; und solchen ängstlich und vergeblich Ringenden wollen Sie Gelegenheit geben, den langsamen Weg aus der Dunkelheit zum Licht mit einem Siebenmeilenstiefelsatz zu überspringen.

Dieser Zweck ist ein vernünftiger, nützlicher, und jeder Kunstliebende muß Ihnen dafür dankbar sein. Aber was ist Ihre erste Pflicht dabei?

Doch wohl keine andere, als die vollständigste Gewährleistung, daß das wirklich beste unter den eingesandten Trio's auch wirklich den Preis erhalte? Denn wenn sich etwa ergäbe, daß darauf mit Sicherheit nicht zu rechnen; daß möglicherweise ein geringeres Trio einem bessern vorgezogen werden könnte, so wäre Ihr Vorhaben mehr schädlich als nützlich. Können Sie garantiren, daß das wirklich beste Trio apodiktisch sicher den Preis erhalten werde?

Aber ich will nicht das Unmögliche verlangen. Alles was

man von einem menschlichen Unternehmen verlangen kann, ist: daß man die möglichst vernünftigen d. h. zweckmäßigsten Mittel dabei verwende; daß der Erfolg so sicher gemacht sei, als er von Menschen überhaupt gemacht werden kann. Ob Sie das gethan, ist der Gegenstand der folgenden Untersuchung.

Sie wissen, daß die Wiener Kunstrichter die Lachner'sche Symphonie für preiswürdig, die Leipziger Kunstrichter aber für nicht preiswürdig erklärten. Ich brauche nicht zu untersuchen, welches von beiden Urtheilen das falsche, welches das richtige sei. Mir genügt das Factum, daß über ein und dasselbe Werk verschiedene und einander widerstreitende Urtheile, und nicht etwa von Laien blos, sondern von Künstlern und Kunstkennern gefällt werden können.

Woraus fließen Urtheile über einen Gegenstand? Aus Ansichten darüber. Woraus fließen verschiedene und einander widerstreitende Urtheile über die Preiswürdigkeit der Kunstwerke? Aus verschiedenen und widerstreitenden Ansichtend von den preiswürdigen Eigenschaften derselben.

Wer hätte nicht ganz verschiedene Recensionen über ein und dasselbe Werk unmittelbar nach seiner Publication, und wider ganz andere längere Zeit nachher gelesen? Wem wären die heterogensten Urtheile über dieselben Werke Mozart's, Beethoven's und anderer Meister, je nach den Zeitmomenten, in welchen diese Urtheile gefällt wurden, unbekannt? Wer wüßte nicht, daß musikalische Kunstwerke heute für Monstra, nach zehn Jahren für Meisterwerke erklärt werden? Wer weiß nicht, daß Componisten und ihre Werke dieses Schicksal oft in derselben Zeit erfahren? daß sich wüthende Parteien für und wider sie bilden und bekämpfen? Man denke an die Gluckisten und Piccinisten in früherer Zeit, man denke an die Klassiker und Neuromantiker unserer Zeit, man denke an Berlioz in Paris, — welch' verächtliches Urtheil über dessen Werke Fetis, welch' entzücktes Urtheil darüber Paganini gefällt hat. Bei so bewandten Umständen nun, wäre, sollte ich meinen, die allererste Frage, die Jeder, der mit concurriren möchte, zu thun hätte, die: wer sind die Kunstrichter?

Sie sollen erst mit dem gekrönten Werke genannt werden.

Das ist schlimm!

Sie selbst, verehrte Vereine, halten eine Ansichts- und folglich Urtheilsverschiedenheit Ihrer drei Kunstrichter für möglich, denn in Ihrem Preisausschreiben heißt es ausdrücklich:

„Im Falle aber, daß sich in ihren (der Kunstrichter) Urtheilen eine Stimmenmehrheit nicht ergibt, geschieht die Preiszuerkennung durch urkundliches Loosen unter den dreien, als des Preises würdig von ihnen bezeichneten Werken."

Dem aufmerksamen Leser werden bei diesem Satze viele Kopfschütteln verursachende Gedanken aufsteigen, ich aber will nur die einzige Bemerkung dabei machen: nehmen Sie, die Sie Ihre Preisrichter bereits kennen, eine Meinungsverschiedenheit an, so werden Sie jedem Andern, der sie nicht kennt, noch andere Annahmen gestatten müssen z. B. die, daß unter denselben sich möglicherweise zwei Fetise und ein Paganini, oder umgekehrt, zwei Paganinis und ein Fetis befinden können.

Müssen Sie aber diese Möglichkeit zugeben, so müssen Sie auch weiter zugeben, daß, je nachdem die einen oder die andern ganz verschiedenen Werke den Preis erhalten können, und daß man ferner in diesen beiden möglichen Fällen nur sehe, daß das Publicum wenigstens nicht mit Gewißheit behaupten könne, das wirklich beste unter den eingesandten Werken, sondern nur das der Ansicht zweier Ihrer Kunstrichter von einem besten Trio am meisten genügende kennen zu lernen.

Die nächste Folge dieses Ihres Verfahrens muß sein, daß unter allen Einsendern von Trios nur Einer die Unfehlbarkeit Ihrer Kunstrichter anerkennen wird, nämlich: der den Preis erhalten. Alle anderen werden sagen: hätten wir eure Kunstrichter vorher gekannt, wir würden uns gehütet haben zu concurriren, denn der Begriff eurer Kunstrichter ist nicht der unsrige. Und weiter werden außer den Einsendern andere Künstler und Kunstkenner kommen und sagen: um Gott, ihr Kunstrichter, dieses Trio haltet ihr für ein ächtes, preiswürdiges!

Daß diese Fälle keine luftigen Annahmen sind, wissen Sie,

denn genau alle diese Fälle haben sich bei der Lachner'schen Symphonie wirklich ergeben. Kann diese eine Erfahrung nun auch nicht als absoluter Beweis angenommen werden, daß es bei allen Preisbeurtheilungen jedesmal so kommen müsse, so wird doch Niemand leugnen wollen, daß es unter allen möglichen Fällen jedesmal der allerwahrscheinlichste ist, und daß dieser allerwahrscheinlichste Fall unglücklicherweise gerade derjenige ist, welcher das ganze Preisunternehmen als ein vergebliches und verfehltes erscheinen läßt.

Sollen sich demnach die Kunstrichter vorher nennen?

Das ist nicht nöthig. Wir brauchen nicht ihre Namen, aber wir brauchen ihre Ansichten. Da der Concurrirende es nicht sich, sondern anderen, den Kunstrichtern, recht machen soll, dieses Rechte aber, wie wir wissen, durchaus kein absoluter, sondern ein höchst relativer Begriff ist, so ist das allernächst zu Thuende bei einem Preisausschreiben: daß dasselbe bestimmt, klar und vollständig alle die Eigenschaften eines Claviertrios aufzähle, welche zusammengenommen den bei allen ihren Kunstrichtern übereinstimmenden Begriff von einem ächten Werke der Art bilden, und daß sie garantiren, alle eingesandten Werke sollten nach diesem und keinem andern Begriffe beurtheilt werden. Ist das geschehen?

Ich lese Ihr Preisausschreiben, und finde nur zwei Andeutungen in dieser Hinsicht.

Es soll erstens: nicht zu gedehnt und zweitens: schulgerecht sein.

In der That, eine naivere Aesthetik des Claviertrio's ist mir noch nicht vorgekommen!

Ich will das nicht zu gedehnt bei Seite lassen.

Sie haben von allen Orten her klagen hören, daß die Lachner'sche Preissymphonie zu lang sei, und haben die Preisbewerber vor dieser Langweile erregenden und also nicht preiswürdigen Eigenschaft musikalischer Kunstwerke bewahren wollen.

Es ist eine kleine negative Warnung.

Aber Ihre zweite, positive Forderung, schulgerecht! Ja, wer da wüßte, welche Vorstellung Sie oder Ihre unbekannten

Kunstrichter damit verbinden! Denn das ist Ihnen doch gewiß bekannt, daß es höchst schulgerechte Compositionen gibt, die in ästhetischer Hinsicht gar nichts taugen, so wie wir im Gegentheil sehr preiswürdige Compositionen kennen, die wenigstens nicht schulgerecht im gewöhnlichen Sinne dieses Wortes sind.

Wenn Sie aber, wie wohl zu glauben, unter schulgerecht Alles was zu einem ächten Trio gehört und also auch das Aesthetische meinen, so habe ich eben bewiesen, daß dieses Aesthetische eben kein absoluter, sondern ein relativer Begriff ist, und daß Sie also den Ihrigen weit bestimmter, klarer und vollständiger, als Sie es gethan, hätten auseinandersetzen sollen.

Aber sind Sie vielleicht untereinander und mit Ihren Kunstrichtern selbst nicht ganz einig darüber?

Es liegt keine Injurie in dieser Frage, denn wir wissen Alle, daß dieses sehr schwer ist, daß es bis jetzt noch keine allgemein angenommenen, allgemein gültigen, bei allen Künstlern und Kennern übereinstimmenden Begriffe, sondern sehr verschiedene und widersprechende Begriffe davon gibt.

Nun denn, verehrte Vereine, so könnten Sie etwas viel zweckmäßigeres und Nützlicheres thun, wenn Sie anstatt einen Preis auf ein ächtes Trio, erst einen auf die Lösung der Frage setzten:

Welche Eigenschaften soll ein ächtes Claviertrio haben?

Sie werden freilich auch hier kein absolutes Resultat erhalten, aber eine bessere und vollständigere Aesthetik als die Ihrige, aus den zwei Merkmalen „nicht zu gedehnt“ und „schulgerecht“ bestehende, ganz gewiß.

Nehmen Sie aber einmal den glücklichen Fall an, irgend ein scharfsinniger Künstlergeist stellte eine den Vernünftigen unsrer Zeit genügende Definition eines ächten Claviertrio's auf, welch ein höchst nützliches und verdienstliches Werk hätten Sie alsdann gethan!

Ich glaube eben wahrscheinlich gemacht zu haben, daß musikalische Preisaufgaben nicht für Meister, sondern für junge strebende Talente da sind. Diese können reiche Kräfte haben, aber über die Art der künstlerischen Verwendung derselben sind

sie in der Regel noch sehr schwankend. Ihnen fehlt noch der kritische Geist und eine feste Ansicht über das Wesen ächter Kunstwerke am meisten. Sie suchen sich dieselben aus Mustern zu abstrahiren, aber weder sind sie in der Wahl derselben sicher, noch wissen sie das Wesentliche von dem Unwesentlichen gehörig zu unterscheiden; oft nehmen sie das letztere, oder wohl geradezu Falsches für das Nachahmungswürdige, und verwenden schöne Kräfte lange Zeit, zuweilen wohl das ganze Leben hindurch, auf unrechte Weise.

Hören wir nicht täglich Klagen über falsche Kunstrichtungen, gewiß oft ohne, gewiß aber auch oft mit Grund aussprechen?

Höchst segensreich in dieser Beziehung müßte eine glückliche Lösung Ihrer Preisfrage ganz gewiß wirken. Nun wäre solchen jugendlichen schwankenden Talenten ein bestimmtes Ziel aufgestellt, auf daß sie mit festem Blick, geregelter Kraft und heiterer Zuversicht losschreiben könnten. Machten Sie das Resultat dieser Preisfrage bekannt, und schrieben nur eine Preisaufgabe aus mit der Erklärung, daß Ihre Kunstrichter mit diesem Begriff übereinstimmten und die eingesandten Werke darnach beurtheilen wollten, dann, verehrte Musikvereine, hätten Sie die Mittel, eine musikalische Preisfrage zu stellen, gewiß sicherer gewählt, als es bis jetzt geschehen.

Aber nun will ich annehmen, es sei bereits so. Es sei eine bestimmte, klare und vollständige Definition des ächten Claviertrio's vorhanden, und die Kunstrichter hätten garantirt, sie wollten diese einstimmig ihrer Beurtheilung zur Richtschnur dienen lassen. Wäre alsdann dasjenige Werk, welches dieser Definition unter allen eingesandten Werken am nächsten käme, sicher, den Preis zu erhalten?

Jetzt bin ich an den Puncten, die meines Wissens noch von Niemand in Untersuchung gezogen worden sind, und die doch gerade die entscheidendsten sind. Ich frage nämlich:

Welche Proceduren nehmen Ihre Kunstrichter vor, um sich in Stand zu setzen, die Wirkung, den Werth der eingesandten Werke auf die sicherste Weise beurtheilen zu können?

Soviel ich weiß, sollen die Werke blos in der Partitur eingesandt werden, und nach dem Lesen der Partitur wollen die Kunstrichter ihre Urtheile fällen?

Ist dem so, dann rufe ich allen bereits über den Preis-trio's brütenden jungen Künstlern zu: laßt es bleiben.

Man kann eine schriftliche Deduction lesend sicher be-urtheilen, wenn man den Verstand dazu hat, aber nicht eine für das Gehör bestimmte musikalische Composition. Kein Com-ponist in der Welt kann eines anderen Componisten Werke blos mit dem Auge aus der Partitur, ohne es ausgeführt zu hören, apodictisch sicher beurtheilen, und ein Werk, das etwa gar von dem bisher Bekannten und Gewohnten abgeht, das etwa ganz neue Effecte bringt und also in gewisser Hinsicht das Vorzüg-lichste, am Allerwenigsten. Hat doch bekanntlich einer unserer allergrößten Meister, Beethoven, die Partitur des Freischütz lesend, bei gar manchen Stellen den Kopf geschüttelt, aber gemeint, Weber wird schon über die Effecte einig gewesen sein, und sie werden sich in der Ausführung schon machen.

Wenn also nicht alle Preisrichter, alle eingesandten Werke zunächst ausgeführt hören, so sind Sie, verehrte Vereine, nicht sicher, das wirklich preiswürdige Werk darunter kennen zu lernen und so etwas scheinen Sie auch selbst schon gefühlt zu haben in dem bereits eben angeführten Satze ihres Preisausschreibens:

„Die Preiszuerkennung geschieht durch drei, von diesen Vereinen zu erwählende Preisrichter; im Falle aber, daß sich in ihren Urtheilen eine Stimmenmehrheit nicht ergibt, durch urkundliches Loosen unter den drei, als des Preises würdig von ihnen bezeichneten Werken!"

Wie, frage ich hier noch nachträglich, das Loos, ein Griff, ein Zufall soll den Preis ertheilen?

Nur unter den drei vorzüglichsten Werken, antworten Sie. Ja, aber insofern Stimmeneinheit nicht da ist, hält doch jeder Kunstrichter das von ihm gewählte für das Beste unter den dreien, findet also ein überwiegend Besseres an dem seinigen, gegen die anderen gehalten? — Es ließe sich darüber noch gar viel reden, aber es ist nicht nöthig, denn noch bin ich nicht auf

dem Puncte, die drei von den Kunstrichtern für die besten erklärten Werke, selbst wenn Sie dieselben ausgeführt gehört haben, darum für die besten zu halten.

Noch müßte ferner garantirt werden, daß alle Werke vor allen Kunstrichtern nicht blos ausgeführt, sondern daß alle Werke vor allen Kunstrichtern, auch gleich vollkommen ausgeführt werden sollen.

Denn welchen Einfluß auf das Urtheil über ein musikalisches Werk eine gute, oder eine schlechte, oder eine sehr schlechte und eine sehr gute Ausführung ausübt, weiß doch wohl Jedermann? — In dieser Stadt gefällt eine Oper, in einer andern fällt sie durch. Wie kommt das? bleibt denn das Werk nicht dasselbe? Das Werk bleibt wohl dasselbe, aber der Geschmack nicht oder beides zugleich nicht. Man höre ein Quartett, ich will nicht sagen von vier Stümpern, sondern nur von vier gewöhnlichen Spielern, und höre dasselbe Quartett von den vier Gebrüdern Müller; einer der Kunstrichter höre ein eingesandtes Trio von einem kalten Mechaniker, ein anderer höre es von Mendelssohn-Bartholdy, der allen Geist lebendig macht, ja man höre nur dasselbe Werk einmal auf einem gewöhnlichen Pianoforte, das andremal auf einem Breitkopf-Härtel'schen Patentwunderflügel ausführen, und behaupte, es komme immer dieselbe Wirkung und dasselbe Urtheil zum Vorschein!

Was ist das Resumé des bisher Gesagten?

Wer einen Preis auf ein bestes Trio setzen will, der muß:

a) genau klar und vollständig auseinandersetzen, welchen Begriff er von einem besten Trio hat; er muß:
b) garantiren, daß die Kunstrichter alle mit diesem Begriff übereinstimmen; er muß ferner:
c) garantiren, daß alle eingesandten Werke vor allen Preisrichtern ausgeführt werden sollen; und muß endlich:
d) garantiren, daß sie auch alle gleich gut ausgeführt werden sollen.

Sind alle diese Puncte garantirt, dann will ich jedem Talente rathen, sich um den Preis zu bewerben, aber keinem Genie. Denn wem wäre namentlich in der Musik die Er-

scheinung unbekannt, daß besonders bevorzugte Geister oder Kunstgenies oft Werke schaffen, die wenigstens eine Reihe von Jahren der Mitwelt gar nicht ansprechen wollen, weil sie eine ganz neue, vorher noch ungeahnte Bahn betreten? Don Juan fiel im Anfang durch, und Hiller in Leipzig, damals ein höchst geachteter Kunstrichter, äußerte zu Mozart, er habe wohl Anlagen, aber es gehe noch alles zu wild und unkünstlerisch her, mit der Zeit könne jedoch etwas aus ihm werden. Wo du lebst, junges, feuriges Genie mit deinen neuen Bildungen, wirf sie in die Welt, aber schicke sie nicht zur Preisbewerbung ein. Die Zukunft ertheilt dir die Krone, die Gegenwart wird sie dir versagen. Denke an Leisewitz! Seinem Trauerspiele wurde ein weit geringeres vorgezogen, und aus Verdruß darüber, schrieb er nie wieder etwas. Noch ist in der musikalischen Kunst durch Preisaufgaben kein Genie heraufbeschworen, wohl aber, wie obiges Beispiel zeigt, wenigstens in der dramatischen Kunst, eines getödtet worden.

Man kann in dieser Hinsicht sagen: in dem Maße, daß ein Kunstwerk von dem bekannten Wege abweicht, weicht es auch von der Straße nach dem Preise ab. Mozart's Don Juan hätte bei seinem Erscheinen den Preis schwerlich gewonnen, vielleicht aber — die Jagd von Hiller.

Schließlich bemerke ich Ihnen noch, daß zwanzig Ducaten, groß gedruckt, armen Teufeln, wie Musiker in der Regel sind, schon in die Augen fallen können. Wenn Sie sich aber dafür das Eigenthumsrecht des gekrönten Werkes vorbehalten und es für ihre Rechnung herausgeben, so sieht Ihr ganzes Unternehmen weniger einem Opfer, das Sie der Kunst bringen, als vielmehr einer gut ausgesonnenen Speculation ähnlich. Auf ein gekröntes Trio ist die ganze musikalische Welt gespannt.

Kommt keines, so behalten Sie Ihre zwanzig Ducaten, kommt aber eines, so behalten Sie sie auch d. h. Sie nehmen sie nach der Herausgabe wieder ein und aller Wahrscheinlichkeit noch mehr dazu.

Ich habe die Ehre 2c.

24.

# Vier Apostel der edeln Musica.

In Braunschweig wurden von 1797 bis 1809 dem herzoglichen Hofmusikus Heinrich Friedrich Müller vier Söhne geboren, die alle mit gleich ausgezeichnetem Talent und entschiedener Neigung für die Tonkunst begabt, sich derselben unter der geschickten Anleitung des Vaters mit großem Eifer widmeten und sich später auf Violine, Bratsche und Violoncell als ausgezeichnete Künstler erwiesen. Sie fanden in der Braunschweiger Kapelle Anstellung. Dies war nun freilich unter den damaligen Umständen für junge strebsame Künstler kein besonderes Glück. Der regierende Herzog Karl von Braunschweig, erhebenden Angedenkens, einer jener glücklicher Weise jetzt immer seltener werdenden Fürsten, welche das Volk nur zum Spiel ihrer Launen und Willkürlichkeiten geschaffen halten, erließ u. A. auch den Befehl, daß kein Mitglied der Kapelle bei schwerer Strafe wagen sollte, sich in irgend einer Gesellschaft oder einem Concert hören zu lassen. Dieser niedrigen Bedientenbehandlung ehrenwerther Künstler sollte, gewiß gegen Absicht und Erwartung des hohen Herrn, eines der schönsten Phänomene für die musikalische Welt erblühen. Die Brüder hatten nämlich so wenig Respect vor dem edeln Landesvater, daß sie ihren Abschied zu nehmen beschlossen. Das war jedoch kein geringes Unternehmen. Sie wollten sich nicht trennen und hatten Familie. Auf ein gemeinsames sicheres Unterkommen war vor der Hand nicht gleich zu rechnen. Sie dachten daher auf ein Mittel, ihre Existenz auch ohne bestimmtes Engagement wenigstens auf einige Zeit zu sichern, und wählten das glücklichste — das Quartettspiel auf den höchstmöglichen Grad der Vollkommenheit zu erheben. Täglich kamen sie von nun an zusammen, beriethen sich gemeinsam über alle technischen und geistigen Bedingungen der wirkungsvollsten Ausführung ihrer Aufgabe, studirten und übten mit „heißem Bemühen" und beharrlichster Ausdauer. Mit immer steigender Genugthuung empfanden sie, daß ihre Darstellung der Meister-

werke sich höher und höher heraushob aus dem Kreise des bis dahin Bestgewohnten, und endlich durften sie sich sagen, daß sie es in einer Weise übertrafen, wie sie früher nicht geahnt worden war. Nun forderten sie ihren Abschied und erhielten ihn von dem hoch- und kunstsinnigen Herzog. Diesem aber nahte bald genug das Ding, unter dessen Hand auch Fürsten sich beugen müssen — die Nemesis.

Das braunschweigische Volk erhob sich zürnend über seines Herzogs immer zunehmende Willkürlichkeiten, brannte eines Nachts sein Schloß nieder und jagte ihn selbst zum Lande hinaus. Sein Nachfolger wußte die Künstler besser zu schätzen, behiel sie in seinen Diensten und gab ihnen den gewünschten Urlaub. Anfangs der dreißiger Jahre begannen sie ihre Reisen, und mit welchem glänzenden Erfolge, ist bekannt. War es doch das erste Mal, so lange die Tonkunst auf der Erde wandelt, daß die Welt ein solch wunderbar vollendetes Zusammenspiel vernahm. Da hörte man zunächst einen Zusammenklang der vier Instrumente, wie er in so durchgängig edler, verklärter Weise niemals früher vernommen worden war. Sodann that die ganz außerordentliche Sicherheit wohl, in welcher jedes Tempo sich erhielt, mochte es im langsamsten Adagio hinschleichen, oder im gemessenen Menuetschritt auftreten, oder im wildesten Prestissimo hinstürmen. Wo aber der Geist des Tonstückes im Tempo rubato ein Beschleunigen oder Verzögern des Zeitmaßes verlangte, erschien es stets in so vollendeter Uebereinstimmung, als führten es nicht vier sondern nur ein Spieler aus. Wunderbar waren und wirkten die unendlich mannichfaltigen Abstufungen der Klangwellen der bald scharf contrastirten, bald in unmerklichen Uebergängen vermischten Schatten und Lichter der Tonbilder.

Bewunderungswürdig auch erschien das Crescendo und Decrescendo, d. h. das allmähliche Anwachsen der Töne zur höchsten Kraftäußerung, wie das allmähliche Herabsinken derselben bis zum leisesten Verklingen an die äußerste Grenze des Hörbaren. Daß die Töne zu- oder abnahmen, empfand man, aber einen Punkt zu erfassen, wo das eine oder andere begann, war nicht möglich. Alle diese Mittel dienten aber stets dem höheren Gesetz

des Ausdrucks, und zwar dem individuellsten Geiste jedes einzelnen Tondichters gemäß. Anders sprach bei ihnen Haydn, anders Mozart, anders Beethoven ꝛc. Alle Saiten des Menschenherzens, von der tiefsten Melancholie bis zur heitersten Empfindung, brachte ihr wundervolles Spiel zum vollendetsten Ausdruck. Dadurch wurde auch ihre Darstellung überall der sicherste Werthmesser der musikalischen Gedanken. Einer Tongestaltung, welche auch bei dem Vortrage dieser Meister nicht ansprach, fehlte ganz gewiß entweder die Schönheit oder das seelische Moment oder beides zugleich, wie dergleichen in den letzten Quartetten Beethoven's wohl, obgleich selten, zu bemerken ist.

So vollkommen erschien allen Hörern das Zusammenspiel dieser Künstler, daß man oft die Aeußerung vernahm: dergleichen ist noch niemals dagewesen, und wird niemals wiederkommen; denn die Umstände alle, welche allein dieses Phänomen hervorzubringen vermochten, können und werden sich nicht zum zweiten Mal in so vollständiger Weise zusammenfinden. Und dennoch geschah's! Dem einen dieser vier Brüder, dem Konzertmeister Karl Friedrich Müller, wurden wiederum vier Söhne geboren; wieder mit demselben Talent, denselben Charaktereigenschaften, empfanden sie auch dieselbe Neigung zu dem Genre ihrer Vorgänger und weihten sich mit demselben Eifer der Aufgabe. Bernhard, der älteste, übernahm die Bratsche, Karl, der zweite, die erste, Hugo, der dritte, die zweite Violine, und Wilhelm, der zuletzt Geborene, das Violoncell. Sie sind jetzt auf einer größeren Kunstreise begriffen, und überall, wo sie sich produciren, gestehen alle, welche die älteren Gebrüder gehört, daß die jüngern sie vollständig erreicht haben. Sie gehören unter die Wenigen, welche gegenüber dem frivolen Virtuosenthume, das in unserer Zeit in so bedauerlicher Weise überhand nimmt, als Apostel der reinen Kunstreligion, dem edelsten Geschmack in der Tonkunst huldigen, und durch die schönsten Wirkungen und glänzenden Erfolge lehren, daß der Sinn dafür in dem Publicum niemals auszulöschen ist, und daß, wo die Kunst herabgezogen wird, es nicht durch das Publicum, sondern durch die Künstler selbst geschieht.

---

25.

# Der alte Herr.

Er war ein geborner großer Mensch,
ein Mann aus dem Ganzen.
Goethe über den „alten Herrn.“

So nannten ihn in seinen späteren Tagen vertraulich unter sich die ihn liebten, und außer den Schlechten, die ihn zu fürchten hatten, liebten ihn Alle.

Seinen Namen, liebe Leser, habt Ihr oft nennen gehört, — das Gute aber, was er gewirkt, ist in seiner vollen Bedeutung Wenigen bekannt. Ihr Alle genießt es mit. Laßt Euch eine kleine Skizze seines Wesens und Wirkens gefallen. —

Die Geschichte nennt ihn Großherzog Karl August von Weimar, die Literaturhistorie den „Dichterfürsten“, das Volk, das ihn noch jetzt wie einen Vater liebt und ehrt, den „alten Herrn.“

Als er in dem alten Schloß zu Weimar auf unserm wirren Planeten ankam, schrieb man den 3. September 1757. Das war für die Menschwerdung eines Fürstenkindes eine einigermaßen hindernißliche Zeit. Da wuchsen die Prinzleins noch in dem festen Glauben auf, nur Fürsten und Adel seien Menschen, und diesen zum Nutzen und Vergnügen laufe das übrige Volk in Städten und Dörfern herum, wie Hirsche, Hasen, wilde Schweine in Wäldern und Feldern. Zehn Jahre erst war der gute alte Dessauer todt, der als hoffnungsvoller Prinz schon in blinder Eifersucht einen unschuldigen Verwandten seiner nachherigen Frau Gemahlin Liebden, der Apothekerstochter Fehse, vor deren Augen niederstach, ohne daß im ganzen heiligen römischen Reiche ein Hahn danach gekräht hätte. Der gute alte Dessauer, der alle Menschen, die nicht im Soldatenrocke staken, gründlich verachtete, dessen höchster Genuß blutiges Schlachtengemetzel war. Karl August verlor schon im zweiten Jahre seines Lebens den Vater, Ernst August Konstantin. Aber seine Mutter war die geistreiche und aufgeklärte Fürstin Amalie, der edle Graf Görz

sein Erzieher, Wieland sein Lehrer. Unter den Einflüssen dieser ausgezeichneten Geister wuchs er gedeihlich empor. Als er in seinem vierzehnten Jahre Friedrich dem Großen in Braunschweig vorgestellt wurde, äußerte dieser tiefblickende Menschenkenner, er habe noch nie einen jungen Menschen — er sagte nicht Prinzen — von diesem Alter gesehen, der zu so großen Hoffnungen berechtige. Diese Worte sprach ein König, der jedem Preußen erlaubte, „nach seiner Façon selig zu werden". Karl August hatte einen jüngern Bruder, Konstantin; dieser starb im Jünglingsalter, und gehört nicht in meine Skizze. Mit beiden hatten Mutter und Erzieher wohl zuweilen ihre Noth. Beide Prinzen waren Wildfänge, die, von üppiger Jugendfülle überströmend, manchen tollen Streich begingen. Doch mußte sich Karl August bald ein wenig zu fassen suchen. Denn schon 1774, in seinem siebzehnten Jahre, wurde er von Kaiser Joseph für majorenn erklärt, nnd trat bald darauf die Regierung des Landes an.

Der junge Herzog war ein zwiefaches Wesen. Kräftig und gewandt in allen ritterlichen Künsten, die er leidenschaftlich trieb, umfaßte er mit gleicher Liebe die ernstesten Studien. Heute auf feurigem Rosse dem Hirsche nachjagend, gleich einem englischen Sportsman über Hecken und Gräben setzend, saß er morgen anhaltend über belehrenden Büchern und sammelte sich Schätze des Wissens. Sein philolophischer Geist kam bald zu der Einsicht, daß der Stand des Menschen nichts sei, als ein günstiger oder ungünstiger Zufall. Er fühlte, daß der Mensch allein geadelt werden könne durch höhere Bildung. Daraus entstand zunächst eine gründliche Verachtung aller Hofetikette. Die „spanischen Stiefeln" nannte er sie, in die er nicht kriechen wolle. Daher die Einfachheit und Ungezwungenheit seines ganzen Wesens und Behabens. „Ich habe mit ihm gesprochen wie mit einem Menschen", erzählte ein Bürger treuherzig, als er von ihm kam, und der sonderbare Ausdruck sagt nicht uneben, wie Karl August schon damals seinem Völkchen erschien. Das war aber zu jener Zeit eine ungewohnte Erscheinung. Die Höfe bis zu den kleinsten herab spielten alle noch Ludwig XIV. Auch Weimar war ein kleines Versailles. Außer den höheren Hof-

chargen krabbelten Mohren, Haiducken, Laufer, Jäger, Husaren, Pagen u. s. w. in buntem Gewirr durch die Vorzimmer. Karl August nannte sie „die Hofmenagerie." Er ließ sie aus Pietät für seine Mutter, später für seine Gemahlin, fortvegetiren, nahm aber selbst keine Notiz von dem Zeuge. Zu Pferde, einen Reitknecht hinter sich, oder auf einer kleinen Droschke mit einem Lakai auf dem Hintersitz, in einfacher Kleidung und nie ohne die Cigarre im Munde, ritt oder fuhr er aus oder machte er größere Reisen.

Die Art, wie Karl August mit Göthe bekannt geworden, kennzeichnet sein Wesen besonders.

Wieland war der Erste, der unter Amaliens Regierung den Reigen der großen Geister eröffnete, der später das kleine Weimar so groß machte. Man war mit Recht stolz auf seinen Besitz und er war das gehätschelte Schooßkind des Hofes und der Stadt.

Da flatterte von dem bekannten frechen Blatt: „Götter, Helden und Wieland" auch ein Exemplar nach Weimar. Wieland's Alceste wurde darin mit beißendem Spott gegeißelt. Wäre das Ding ein bloßes Pasquill gewesen, man hätte es verziehen. Bosheit ohne Geist verletzt nicht. Aber es waren Lessing'sche Schläge darin, Gründe, die wie spitze Dolche in das Bewußtsein fuhren, man konnte die Wahrheit nicht wegleugnen, und das schmerzte. Alles, was von Bildung in Weimar lebte, war auf's Aeußerste empört über den unerwarteten Blitz, der auf das ruhmgekrönte Haupt des verehrten Dichters geschleudert worden. — Wer ist der Verfasser? fragte man erbittert überall. Ein junger Mensch, in Frankfurt am Main lebend, bekam man endlich heraus. Göthe soll er heißen. Aus gutem Hause, aber ein Nichtsnutz, der beschäftigungslos herumvagirt.

Auf Einen nur hatte das Schriftchen anders gewirkt, auf Karl August. Nicht daß er sich über den rücksichtslosen Angriff auf den von ihm hochverehrten Dichter und Lehrer gefreut hätte, aber er erkannte in dem jungen Mann einen kühnen, scharfen, vorurtheilslosen Geist, von dem Bedeutendes zu erwarten. Nach einem solchen sehnte er sich. Die Reise nach Darmstadt zu

seiner hohen Braut führte Karl August über Frankfurt. Knebel, der nebst dem jüngern Prinzen Konstantin den Herzog begleitete, wurde zu dem jungen Bären geschickt, um ihn zu einer Unterredung nach Mainz einzuladen.

Man weiß von Göthe selbst, daß seine Freunde und namentlich sein Vater, ihn vor dieser Zusammenkunft warnten; man fürchtete irgend eine Demüthigung für den Angriff auf Wieland. Aber Göthe ließ sich nicht abhalten. Die Zusammenkunft fand statt, und von diesem Momente datirt sich jenes seltene Verhältniß zwischen einem Fürsten und einem Bürgerlichen, jene Freundschaft, die ein ganzes Menschenalter hindurch bestand, und auf die Bildung der Nation so heilsamen Einfluß übte. Viel in geistiger Hinsicht hat Karl August Göthe zu verdanken, mehr vielleicht ist Göthe und die Welt Karl August schuldig geworden.

Karl August hob durch und mit Göthe den ganzen Gelehrten-Stand, und verschaffte ihm durch seine Anerkennung eine bis dahin in Deutschland unerhörte Schätzung. Ein Fürst wählte einen Bürgerlichen seines Geistes wegen zu seinem vorzüglichsten Umgange, er schloß ein inniges Freundschaftsbündniß mit ihm auf Du und Du, er verlieh ihm Aemter und Würden bis zum Minister hinauf und verschaffte ihm endlich den Adel. Was er dem Einen erzeigte, das warf seine Gloire auf den ganzen Stand, er hob das Vertrauen begabter Geister, eröffnete ihnen ungewöhnliche Aussichten und trieb sie an, durch edles Bemühen sich solcher Schätzung würdig zu zeigen. Die Sekte der liederlichen Genie's unter den Künstlern, Dichtern und Gelehrten ging freilich nicht aus, so wenig wie das Unkraut je von der Erde verschwinden wird, aber man betrachtete ihre Verderbniß nicht mehr als eine von dem Genie unzertrennliche Eigenschaft, man machte Unterschiede zwischen ordentlichen und unordentlichen Geistern der Art, man achtete die Einen, und verachtete die Andern, und Jedem geschah sein Recht.

Als Göthe in Weimar ankam, begann ein seltsames Treiben. Bald stürzten sich die beiden jungen Titanen rücksichtslos in die wildesten Strudel materieller Genüsse, schweiften Tage

und Nächte zu Pferde im Lande herum, trieben auf den Rittergütern der Edelleute die tollsten Streiche, nicht fragend, ob des Sommers Hochsonne auf sie sengend herabbrannte, oder kalte Herbstschauer und Aequinotialstürme sie umtobten, oder zur Winterzeit ihnen der Hauch vor dem Munde zu Eis gefror. — Dann wieder lebten sie eine Zeit lang wie griechische Weltweise, saßen Tage und Nächte hindurch in traulichen Gesprächen, und brüteten gemeinschaftlich über den schwersten Problemen. Sie konnten es so treiben, denn sie hatten Leiber von Eisen, und Geister, die einer ungeheuren Ausdauer fähig waren. Karl August gewöhnte sich so an Göthe, daß ihm, wo er nicht war, ein Theil seines Selbst fehlte. Auf dem Zimmer, im Walde, auf der Jagd, im Krieg, auf Reisen, überall wollte er ihn um sich haben; Göthe erwiderte die Anhänglichkeit und folgte seinem fürstlichen Freunde mit Lust. Das gab nun freilich für Hof und Stadt großen Scandal. Die adeligen Herren erbosten sich über den frechen Frankfurter, der ganz ungenirt mit ihnen umging, denn Göthe war gegen diese Art, wo er ihre Abneigung bemerkte, rücksichtlos stolz. Er hielt einen Frankfurter Republikaner und Patriziersohn um keinen Deut geringer, als einen Thüringer Adeligen, ohne seine Geistesüberlegenheit dabei in Anschlag zu bringen, und er gab sich gar keine Mühe, seine Ansichten diplomatisch zu verhüllen. Dem Herzog war das Recht. Einen solchen Menschen wollte er, einen, von dem er ungeheuchelte Freundschaft und die größte Freimüthigkeit zu erwarten hatte und erhielt.

Mit den zunehmenden Jahren legte sich der etwas zu geniale Sturmdrang Beider, und nun trat in voller Abklärung, wie die Sonne aus verhüllendem Gewölke, was die Natur oder der Weltgeist mit Karl August beabsichtigt hatte. Er wurde, was damals nur wie Hohn gegen das Volk klang, im vollsten Sinne des Wortes: ein Landesvater. Seine ungemein geistige Sorgsamkeit, die schwellende Fülle seiner Gedanken, die rein menschliche Gesinnung, die wahre ungeheuchelte Menschenliebe, der stählerne Charakter traten völlig ausgebildet hervor, er war fertig, „Eine Fürstenseele, so wie ich nie eine sah," schreibt

Dalberg an einen Freund. Karl August, der erste Fürst in Deutschland, welcher seinem Volke, und zwar freiwillig, eine Constitution verlieh, und sie ehrlich hielt, war selbstständig durchaus, er prüfte, untersuchte, leitete Alles selbst, wie ein tüchtiger Fabrikherr, der sein ausgebreitetes Geschäft selbst dirigirt. Er vermochte das, trotz der mancherlei Abhaltungen, Jagden, Reisen, Feldzüge, zu denen ihn Neigung und Pflicht riefen, denn er konnte es nachholen durch anhaltendes Arbeiten, und begünstigt durch die Schnelligkeit seines Geistes, womit er die verschiedensten Dinge übersah, begriff und beurtheilte. Landeskultur, Gewerbe, Ackerbau, Künste und Wissenschaften, Militär, Justiz, Polizei, Volksunterricht u. s. w., Alles wußte er in's Auge zu fassen, über Alles ließ er sich vortragen, urtheilte darüber, entschied und wachte, daß seine Entscheidungen auch richtig und vollständig ausgeführt wurden, daß keine Eigenmächtigkeit, keine Ungerechtigkeit der Subalternen sich einschlich. Nichts, was auf Menschenwohl und Fortschritt der Menschheit zur Humanität in materieller und geistiger Hinsicht Einfluß äußern konnte, ließ Karl August ohne lebhaftes Interesse. Und nichts was speciell in beiden Punkten seinem Volke zum Vortheil gereichen konnte, ließ er außer Acht. So weit es seine Mittel zuließen, rief er es gewiß in's Leben. Daß seine Befehle in ihrer ganzen Tragweite prompt ausgeführt wurden, wußte er auf seine eigenthümliche Weise wohl zu erfahren. Nicht mit Gefolge und im besternten Fracke, sondern allein und ohne vorherige Anmeldung besuchte er einzelne Bürger und Handwerker seiner Residenz, von deren hellem Verstand und Wahrheitsliebe er sich überzeugt hatte. Eine Cigarre rauchend und gemüthlich mit ihnen plaudernd, frug er diese dabei aus über die nächsten Bedürfnisse des Volkes, besprach mit ihnen die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der Oekonomie und Maschinenkunde, forschte nach dem Benehmen dieses und jenes Beamten, und ging auf alle Verhältnisse des bürgerlichen Lebens wie ein alter Freund ein. Diese Männer hatten dann jeder Zeit freien Zutritt in's Schloß und zwar im gewöhnlichen Anzuge, nicht in der vorgeschriebenen Audienzkleidung: schwarzem Frack und

weißen Handschuhen. Wurde in der Nähe von Weimar eine Jagd abgehalten, so wurden diese seine bürgerlichen Freunde zum großen Verdruß manches Hofherrn ebenfalls eingeladen, und dann trank er, wenn der Wind recht eisig pfiff, oft mit ihnen aus einer Flasche.

Einer seiner Lieblinge war der Bäckermeister Christian Rückolt, ein sehr verständiger, praktischer und erfahrener Kopf, ein offener und ehrlicher Charakter, der mit seiner Meinung niemals hinter'm Berge hielt. Auch dem Großherzog gegenüber genirte er sich nicht, und was ihm nicht gefiel, sagte er ihm offen und ohne Hehl. „Königliche Hoheit," sagte er dann in seinem ächt weimarischen Idiom, „das is nischt; das hat irgend so ein Dummkopp ausgeheckt, der nischt versteht," und wenn er dann durch Gründe den alten Herrn überzeugt hatte, nickte dieser gewöhnlich freundlich und meinte, Abschied nehmend: „Gott — Rückolt, Ihr habt Recht!"

Das Volk wußte es auch recht wohl, daß seinem Fürsteu der ärmste Bauer so viel werth war, wie der reichste Edelmann im Lande und deshalb liebte und verehrte es ihn, trotzdem er dann und wann etwas leicht mit dem Gelde umging, wenn es galt, Kunst und Wissenschaft zu unterstützen. Noch mehr aber ward er von der deutschen akademischen Jugend geliebt. Es ist bekannt, daß ihn die damalige Demagogie zum deutschen Kaiser ausersehen, als den Würdigsten von Allen. Wenn auch der alte Herr darüber lachte, so blieb er doch stets nachsichtig gegen ihre Streiche, wenn sie aus nichts als jugendlichem Uebermuthe entsprungen. „Hab' ich doch in meiner Jugend selbst tolle Streiche genug gemacht und bin nicht besser gewesen," äußerte er einmal, als man ihn bei einem gewissem Falle zur strengen Ahndung veranlassen wollte. Eben so mild benahm er sich bei den demagogischen Geschichten in den zwanziger Jahren. Es wurde ihm von den auswärtigen Höfen arg zugesetzt. Aber er ließ durchschlüpfen, wo es immer möglich war. Das wußten die Bursche, und hoch ließen sie ihn leben in ihren Commercen. Eines Tages stößt ein alter Jäger in dem Lichtenhainer Forste auf einen Jenaer Studenten, der mit Jagdtasche und Büchse

frisch und fröhlich dem edlen Waidwerke nachgeht. Auf die Frage, was er hier mache? gibt er die lakonische Antwort: „Ich jage!“ „Und wer seid Ihr?“ polterte der Alte barsch. „Ich bin der Herzog von Lichtenhain,“ antwortete der Student mit einer hohen Miene (bekanntlich wird der Präses bei den Jenaer Studentencommercen Herzog von Lichtenhain titulirt) und geht gravitätisch von dannen, während der alte Mann ihm verdutzt nachschaut. Kopfschüttelnd geht er nach Hause, setzt einen Bericht über den Vorfall auf, und sendet ihn nach Weimar mit der Bemerkung, daß er einen Herzog von Lichtenhain nicht kenne. Die Sache wird dem Herzog vorgetragen. Dieser lachte, daß ihm die Thränen von den Backen fielen und ließ später dem alten Förster antworten: „Serenissimus wisse allerdings, daß in Jena Herzöge von Lichtenhain residirten, ihre Herrschaften aber lägen nicht in seinem Lande. Es solle zwar dem jetzigen die Jagd auf weimarischem Gebiete für diesmal nachgesehen werden, doch sei dem Herrn zu eröffnen, daß, wenn er inskünftige wieder Lust zum edlen Waidwerke verspürte, er es in höchst seinen eignen Wäldern treiben solle, widrigenfalls das Carcer ihm sicher sein werde.“ — Man kann denken, welches Gaudium dieses Rescript den Studenten machte. Den glänzenden Kreis von Denkern und Dichtern, der Karl August umgab, kennt die Welt. Schiller, Göthe, Wieland, Herder, Knebel, Einsiedel, Musäus und einige Zeit auch Jean Paul waren seine Freunde und meist auch seine Tischgenossen. Wodurch fesselte er die erhabensten Geister deutscher Nation an sich? Spendete er ihnen Schätze und Reichthümer? Nein, er konnte bei den beschränkten Mitteln seines Landes jene Männer nur mäßig bedenken. War der Ort ein kleines Naturparadies, das poetische Gemüther und contemplative Geister unwiderstehlich anzuziehen vermochte? Nicht doch! Weimar war damals einem großen Dorfe oder kleinen Landstädtchen ähnlicher als dem Bilde, das man sich von einer herzoglichen Residenz machen mochte. Das Schloß, im Jahre 1774 durch einen furchtbaren Brand verheert, lag Jahrzehnte hindurch als wüster Trümmerhaufen da. Karl August residirte mit seiner Gemahlin und

dem Hof in dem sogenannten Fürstenhause, einem wenig ansehnlichen und an Raum beschränkten Gebäude. Die Stadt hatte etwa 7000 Einwohner, sie war von einer halbverfallenen Festungsmauer mit alten Thürmen und übelduftenden Wassergräben umgeben, durch dunkle feuchte Thore ging man hinaus in eine wenig anmuthige Gegend, oder trat man aus dieser herein in einen Complex kleiner unansehnlicher, meist noch mit Schindeln gedeckter Häuser. An beiden Seiten, unmittelbar vor der Stadt lagen Reihen alter Scheunen, deren Strohdächer von Alter, Regen und Wetter grau geworden waren, und auf welchem mannichfaltige Moose wucherten. Nur einige Hauptstraßen waren gepflastert, die meisten Gassen und Gäßchen lebten noch im Urzustand, hüllten im Sommer die Wandelnden in dicke Staubwolken, verwandelten sich bei Regen und Thauwetter in Tümpel und Schmutzlachen. Auf einem mächtigen Kuhhorn blies des Mittags der Hirt durch das Städtchen, klatschte mit einer Peitsche, welche die ganze Gasse todesgefährlich durchschwirrte, herum, worauf sich Thüren und Thore aufthaten, und die Rinder brüllend heraussprangen, daß man schnell retiriren mußte, wenn man nicht Gefahr laufen wollte, aufgegabelt und in die Luft geschleudert zu werden.

Das ärmliche, dumpfe, düstere Bild ist jetzt verschwunden; aber damals war es so, wie ich beschrieben, und das konnte also jene Geister gewiß nicht für Weimar gewinnen, und sie daselbst festhalten. Man denke sich aber in jenen düstern Aufenthalte die Dichter, Denker, in betreßten, langschößigen Röcken, kurzen, engen Beinkleidern, seidenen oder auch nur baumwollenen Strümpfen, gold- und silberbeschnallten Schnäbelschuhen, Perrücken, oder gepudertem Haar mit langen steifen Zöpfen, den kleinen dreieckigen Hut unter dem Arm, den Degen an der Seite, — man denke sich Göthe, Wieland, Herder, Schiller, Knebel, so durch die engen Straßen zur Mittagstafel nach Hof wandelnd. Dies alles konnte sinnliche Dichternaturen nicht anziehen. Was sie fesselte, war die wahre, ungeheuchelte Achtung, die Karl August ihnen zollte. Ihnen gegenüber war er nicht Herzog, war er ein weiser, liebevoller Mensch, mit warmem

wohlwollenden Freundesherzen. Er zog sie an, nicht um mit ihnen zu prunken, sondern seinem geistigen Bedürfniß Nahrung zu verschaffen. Die Gespräche, die er mit ihnen über die mannichfaltigsten Materien geführt, wären sie uns aufbewahrt, man würde erstaunen was Alles in dem Kopf und Herzen dieses seltenen Fürsten gelebt. So lieb und werth ihm aber von der Natur geadelte Menschen waren, mit so großer Aufrichtigkeit er sie seine Freunde nannte, so wußte er doch seine Fürstenwürde und seine Fürstenpflicht auch ihnen gegenüber zu bewahren. Durften sie als seine Freunde alles Gute von ihm erwarten, so wäre es ihnen doch unmöglich gewesen auf diese Freundschaft und Vertraulichkeit hin, irgend etwas bei ihm durchzusetzen, das mit seinen allgemeinen Pflichten für seine Unterthanen, oder mit seinen gefaßten Ueberzeugungen von der Nützlichkeit oder Nothwendigkeit einer Sache sich nicht hätte vereinigen wollen. Es mochte ihm das zuweilen peinlicher sein, als er sich merken ließ, aber er war in solchen Fällen weder durch rasche Angriffe zu überrumpeln, noch durch wiederholte Versuche weich und nachgiebig zu machen.

Mancherlei Noth in dieser Beziehung verursachte ihm besonders Herder. Dieser reizbare, starre, rechthaberische Kopf konnte seinen Gelehrtenstolz und seine hierarchische Herrschsucht nicht bemeistern; er wollte überall der Erste sein. Auch war er nicht frei von Neid. Daß er Göthe, den er in Straßburg als Student verehrend zu seinen Füßen gesehen, in Weimar nicht blos neben, sondern später sogar über sich sehen mußte, machte ihm oft böses Blut. So fehlte es Herder nicht an Conflikten mit Untergebenen, mit dem Publicum, mit Collegen, mit Vorgesetzten, ja mit Karl August selbst. Dieser aber blieb sich gleich. Er war des großen Denkers Freund, gebot ihm indessen nöthigenfalls als Landesherr in einer Weise, die alle weitere Appellation kurz abschnitt. Es wären interessante Fälle zu erzählen, aber wir dürfen uns nicht in's Einzelne einlassen, wenn aus der kurzen Skizze nicht ein Buch hervorwachsen soll.

Wie Karl August alle Arten von Dunkelmännern zuwider sein mußten, kann man sich von einem solchen aufgeklärten

Geiste denken. Sie standen in gar schlimmem Ansehen bei ihm. Was sie unter dem Deckmantel der Religion seit Jahrhunderten ihres Vortheils wegen der wahnbefangenen Menschheit Uebles zugefügt, das konnte ihn, wenn die Rede darauf kam, in früheren Jahren namentlich, wo er sich noch rücksichtsloser seinem Temperamente überließ, in helle Zornesflammen auflodern machen. Redliche, von wahrhaft christlichem Geiste beseelte Diener der Kirche dagegen ehrte und achtete er aufrichtig, und es existiren viele Beispiele, daß er diese mit großer Auszeichnung behandelte. Ein Mann wie Röhr (der Generalsuperintendent) stand in hohem Ansehen bei ihm. Nur die anmaßenden haßte er, und diese haßten ihn wieder, weil er ihre Macht nicht anerkennen und nicht fürchten wollte und, wie sie mit heimlichem Ingrimm wohl erkannten, nicht zu fürchten brauchte. Denn er verdummte sein Völkchen nicht, er klärte es auf. Die Intriguen dieser Leute konnten daher Karl August nicht gefährlich werden; Hirtenbriefe, die allergehorsamst zum frechsten Ungehorsam gegen die Staatsgewalt aufreizten, hatte er nicht zu fürchten. Entschieden trat er dem geistlichen Hochmuthe entgegen, der unter der Maske christlicher Demuth hervorglitzerte. Da liefen, um ein Beispiel anzuführen, von dem Eisenacher Consistorium einst Klagen über neuerungssüchtige Vorlesungen, die in Jena gehalten würden, an ihn ein. Es waren damit Paulus' Vorlesungen über Dogmatik gemeint. Die geistlichen Herren erwarteten wenigstns eine demüthige Controverse des Landesherrn. Glaubt doch mancher Dorfpfarrer mit der höchsten weltlichen Macht gleich und gleich verhandeln zu dürfen. Und wird die Hierarchie doch heute noch von manchem mächtigen Fürsten durch Rücksichten und Nachsichten in diesem kitzelnden Glauben bestärkt.

Karl August verachtete diese Anmaßungen, und drückte das auf die fatalste Weise aus. Vergeblich warteten die gestrengen Herren in Eisenach auf Einstellung jener Vorlesungen oder wenigstens auf eine Entschuldigung des Herzogs. Es kam gar keine Antwort. Eine Anekdote mag hier folgen, die den Charakter des alten Herrn näher beleuchtet.

Den Sommer über bewohnte Karl August das römische Haus im Park. Er hatte da nur einen Lieblingslakaien zur Bedienung, und einen Husaren für schnelle Aufträge nach der Stadt. Oft wandelte er mit der geliebten Cigarre im Munde in den schattigen Gängen herum, oder hing auf einer Bank unter der Colonade sitzend seinen Gedanken nach. An einem schönen Sommerabend geht ein junger Bürgersmann, Sattler seines Handwerks, in heiterer Bierlaune von dem nahen Dorfe Oberweimar nach Hause. Als er auf dem breiten Wege, der durch den Park nach der Stadt führt, in die Nähe des römischen Hauses kommt, sieht er am obersten Rande einer Treppe, die in die untern Theile des Gebäudes führt, seinen Freund, des Großherzogs Leiblakai, mit dem Rücken dem Wege zugekehrt, in einem Buche lesend sitzen. Bei diesem Anblick wandelt den Spaßvogel die Lust an, einen Scherz auszuführen. Vorsichtig schleicht er heran, stellt sich seitwärts in gehörige Positur, holt aus, und zischend fährt sein Spazierrohr hernieder auf den breiten Rücken des in die Lektüre Vertieften.

Verwundert dreht sich der Getroffene um, und — wie vom Donner getroffen stürzt der Bürger auf die Knie mit hoch erhobenen flehend gefalteten Händen, rufend: „Gnade! Gnade! Königliche Hoheit!"

Es war der alte Herr, der Großherzog von Weimar, der den kräftigen Hieb empfangen. Die Verwechselung war in der Dämmerung leicht. Der Lakai hatte eine ähnliche Figur und trug dieselbe Kleidung wie sein Herr, Soldatenmütze, grüne Pikesche, graue lange Beinkleider.

Aus des alten Herrn Antlitz schoß im ersten Augenblick ein fürchterlicher Zornesblitz auf den Knieenden. Aber sogleich die unglückliche Verwechselung begreifend, dreht er sich ohne ein Wort zu sagen wieder um und fährt ruhig in seiner auf eine so unerwartete Weise unterbrochenen Lektüre fort.

Der zum Tode erschrockene Spaßmacher kriecht einige Schritte hinterwärts auf den Knieen fort, springt dann plötzlich wie ein angeschossener Eber auf und fort, kommt leichenblaß und verstört nach Hause, legt sich an allen Gliedern zitternd

in's Bett, zieht die Decke über sich, und bringt in Todesschweiß gebadet und von den furchtbarsten Vorstellungen gepeinigt eine fieberische Nacht zu.

Am andern Morgen, als der Lakai Karl August das Frühstück mit einer außergewöhnlichen Demuth servirt, fragt der Herzog ihn ruhig über dies und jenes Gewöhnliche. Endlich sagt er wie beiher: „Apropos! Du hättest mich beinah nicht lebend wieder gesehen. Gestern wurde ein Mordanfall auf mich gemacht!"

„Ach! Königliche Hoheit!" erwidert der Lakei ängstlich aber mit Zornesröthe im Gesicht, und in seiner Kraftsprache, die der Herzog dem erprobten Diener nicht übel nahm, „Lassen Sie Gnade für Recht ergehen! Ich weiß wohl, der Ochse glaubte — Seine Mutter hat mich gegen Morgen herausgeklopft, er ist in Verzweiflung — er will fort."

„Ich konnte mir's denken, daß der Schlag Dir gegolten," sagte der Herzog.

„Ach ja, Königliche Hoheit, ein Scherz für mich."

„Den Teufel auch," erwiderte der Herzog „ein Scherz! Du kannst Dir gratuliren, daß Du ihm entgangen. Ich werde die Spur davon einige Zeit herumtragen!"

„Heiliger Gott! das Vieh!" fährt der Lakai heraus.

„Wer ist denn Dein geistreicher Freund?" fragte Karl August etwas spöttisch.

„Die gutmüthigste, beste Seele von der Welt, Königliche Hoheit. Ein treuer Unterthan, ein friedlicher Bürger, ein guter Sohn, der seine alte Mutter ernährt und liebevoll pflegt, nur etwas plump, etwas ungehobelt. Der liebe Herrgott muß ihn ganz und gar mit Blindheit geschlagen haben, daß er — — aber, nicht wahr, Königliche Hoheit verzeihen ihm?"

„Was soll ich machen," erwiderte der alte Herr, „ich kann ihn doch nicht köpfen lassen! Geh' und beruhige ihn, ich kann mir denken, daß er einige Angst hat. Sapperment! Hand an seinen Landesherrn zu legen. Sag ihm, ich verzeihe, er soll aber die Sache für sich behalten, wie Du auch. Es ist doch ein kitzlicher Fall."

Die Freude des unglücklichen Spaßvogel, als ihm der Lakai die Verzeihung des alten Herrn brachte, kann man sich denken.

Im Sommer 1828 fuhr Karl August nach Berlin, um eine neu angekommene Enkelin von sich zu sehen. Der Körper war alt und abgenutzt, sein Geist aber jung und regsam geblieben. Viele Jahre schon hatte er Alexander von Humboldt zu seinen besten Freunden gezählt, auch in Berlin wollte er ihn beständig um sich haben und „als sei eine solche Helligkeit, wie bei den erhabenen schneebedeckten Alpen, der Vorbote des scheidenden Lichtes“ — schreibt Humboldt darüber, „nie habe ich den großen menschlichen Fürsten lebendiger, geistreicher, milder und an aller fernern Entwickelung des Volklebens theilnehmender gesehen, als in den letzten Tagen, die wir ihn hier besaßen.“ Diese geheimnißvolle Klarheit des Geistes bei so viel körperlicher Schwäche war für Humboldt ein schreckhaftes Phänomen, wenn man es als den Vorläufer der Endschaft des irdischen Daseins nimmt. Es ist aber auch, mit dem Blick nach oben das tröstlichste Phänomen, als freudige Aufregung des Geistes, wie man sie empfindet bei den nahen Vorbereitungen zu einer großen Reise, die wir aus einem beengten Zustand in ein freies Land empfinden.

Dieser Geist, der dem Laufe der irdischen Natur nach im besten Falle nur noch wenige Schritte von seinem Grabe entfernt war, benahm sich bei einem Frühstück in Potsdam, wo er mehrere Stunden mit Humboldt ganz allein saß, wie er sich in seiner wißbegierigsten Jugend benommen hatte. Er saß mit Humboldt auf dem Kanapee, trank und schlief abwechselnd, war heiter aber sehr erschöpft. Und von was unterhielt er sich in den Intervallen zwischen Schlaf und Wachen? Mit den schwierigsten Fragen wendete er sich wissensdurstig, der einundsiebzigjährige, körperlich ganz hinfällige Greis, an Humboldt. Ueber Physik, Astronomie, Meteorologie und Geographie, über Durchsichtigkeit eines Kometensternes, über Mondatmosphäre, über die farbigen Doppelsterne, über Einfluß der Sonnenflecken auf Temperatur, Erscheinen der organischen Formen in der Urwelt innerer Erdwärme! „Er schlief“, schreibt Humboldt, „mitten

in seiner und meiner Rede ein, wurde oft unruhig und fragte dann, über seine scheinbare Unaufmerksamkeit milde und freundlich um Verzeihung bittend: „Sie sehen Humboldt, es ist aus mit mir!"

Hört, liebe Leser, faßt die letzten Worte, die er auf dieser Erde gesprochen, wie sie Humboldt in jenem Briefe aufbewahrt hat.

„Karl August klagte über den einreißenden Pietismus und den Zusammenhang dieser Schwärmerei mit politischen Tendenzen nach Absolutismus und Niederschlagen aller freien Geistesregungen. „Dazu sind es unwahre Bursche," rief er aus, „die sich dadurch den Fürsten angenehm machen wollen, um Stellen und Bänder zu erhalten! Mit der poetischen Vorliebe zum Mittelalter haben sie sich eingeschlichen." „Das ist eine menschenfreundliche Lehre," (die christliche) sagte er; „aber von Anfang an hat man sie verunstaltet. Die ersten Christen waren die Freigesinnten unter den Ultra's."

Auf der Rückreise von Berlin, in Grädiz bei Torgau, fiel Karl August, am Fenster stehend, seinem Kammerherrn sterbend in die Arme.

Das war ein Fürst, liebe Leser! Sein Land nimmt auf der Karte einen sehr kleinen Raum ein. Er konnte nicht wie Philipp der Zweite, der Verdummer seiner Völker und Menschenlieferant für die Scheiterhaufen, sagen, daß in seinem Reiche die Sonne nie untergehe. Aber er ließ über seinem Ländchen eine geistige Sonne aufsteigen, die in majestätscher Pracht weithin über die Erde ihre leuchtenden Strahlen sandte und noch sendet. — Er hatte keine Armeen, mit denen er die Länder hätte überziehen und verheeren können, und doch wurde er einer der größten Eroberer, denn er gewann sich die ganze intelligente Welt. Seine Krieger waren jene großen Denker und Dichter und ihre Waffen waren — Gedanken. Mit Gedanken wurde ein ununterbrochener Kampf auf Tod und Leben gegen Alles geführt, was die Menschheit schändet, was die Völker in dummen Vorurtheilen fassen und den Gang zur Humanität aufhalten will. Hat Karl August es nicht dahin bringen können,

daß jeder Bauer des Sonntags ein Huhn im Topfe habe, seine Schuld ist's nicht gewesen. Gethan hat er dafür, was ihm möglich. Ein Höherer als die Allerhöchsten auf dieser Erde scheint es nicht haben zu wollen. Warum, weiß er allein!

---

26.

## Ueber das Vergleichen in der Kunst.

Bekanntlich wird die Behauptung von Vielen aufgestellt: man dürfe in der Kunst nicht vergleichen. Ein Mitarbeiter an der Deutschen Musikzeitung (Nummer 18) behauptet dagegen, man dürfe in der Kunst vergleichen, ja müsse, denn man könne gar nicht anders. Sehr richtig. Wozu aber denn der ganze lange Aufsatz? Beweisen, daß der Mensch thun dürfe, was er vermöge seiner geistigen Construction thun muß, ist doch wohl eine unnöthige Bemühung! An solchen vergeblichen Aufsätzen, ja ganzen Büchern ist unsre Literatur leider sehr reich! Man suche die Seiten an einem Gegenstande auf und stelle sie in's Licht, die einen nützlichen Einfluß auf die Praxis üben. Auch der obige bietet dergleichen. Wie soll man die Künstler und Kunstwerke vergleichen? Welche fördernde Einsichten für die Kunstpraxis sind dadurch zu gewinnen? Wie kann und soll sie der Künstler zu seiner eigenen glücklich praktischen Ausübung benutzen? Das lehre man den Künstlern.

---

27.

## Das Einstimmen und Präludiren im Theater und Concerte.

Darüber läßt ein Correspondent in den Wiener Blättern für Theater, Musik und Kunst seinen Aerger aus. Die Gründe, welche er dagegen vorbringt, sind oft ausgesprochen worden, und bekannt genug. Die folgende Bemerkung aber, welche allerdings von besonderer Bedeutung ist, hat unsers Wissens

vor ihm noch keiner drucken lassen. „Abgesehen von der Tortur" — sagt er — „welche das Publicum, das gekommen ist, um wohlklingende Musik zu hören, erleiden muß, beeinträchtigt das vorläufige Tongeschwirr die Wirkung des folgenden Musikstücks, wenigstens den Anfang desselben ganz ohne Zweifel. Welch einen mächtigen Effect ein unmittelbar ertönender Zusammenklang auf das klangnüchterne Gehör ausübt, davon konnte man sich in den philharmonischen Concerten überzeugen, wo die löbliche Sitte herrscht, die Instrumente in einem vom Publicum weit abliegenden Local zu stimmen, und, wenn einmal vor den Zuhörern erschienen, keinen Ton vor dem Beginn des Musikstücks hören zu lassen."

Wem leuchtet das nicht ein? Und wem sollte es mehr einleuchten, als den Musikern selbst? Denn wollen diese Leute nicht als Künstler und gebildete Menschen angesehen sein? Kann aber dieses sinnlose, ohrenzerreißende Durcheinander der greulichsten Disharmonien dem gebildeten Musikhörer anders, als wie das Gebahren einer Masse plötzlich Verrücktgewordener vorkommen? Oder können diese musikalischen Schnurren und Fratzen, diese Passagenfragmente, die jeder auf eigene Faust dem Publicum bis zum letzten Augenblick vor dem Beginn des Tonstückes in die Ohren schleudert, nur allein den Musikern angenehm klingen? Den Musikern, die sich rühmen, den feinsten, ausgebildetsten Tonsinn, das zarteste, reizbarste Gefühl für jeden Mißlaut zu besitzen? Es wäre Zeit, sollten wir meinen, daß das, was das ganze Publicum peinigt, endlich auch von den Directionen bemerkt und die Einrichtung getroffen würde, welche der Wiener an den philharmonischen Concerten mit Recht als so naheliegend und vernünftig rühmt!

28.

## Aus dem Tagebuche eines Schauspielers.

Jeder Mensch, welcher Art und welchen Standes er sei, führt einen eigenthümlichen Lebenslauf, thut, denkt, empfindet und erfährt Dinge, die keinem zweiten gerade so wieder begegnen und in den Sinn kommen. Zwillingsähnlichkeiten im Aeußern der Menschen kommen vor, ein Zwillingsschicksal niemals. In der Erzählung von wirklich Erlebtem und darum jedesmal Eigenthümlichem liegt daher das große Interesse der Memoiren. Darum muß aber auch jede Erfindung davon ausgeschlossen bleiben. Bei dem ersten Zweifel, der uns an die Glaubwürdigkeit des Autors aufsteigt, beginnt das Interesse zu kränkeln, und wiederholen sich solche Symptome, so stirbt es an der Schwindsucht.

Diese Betrachtung kam mir, als ich das Werk: „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers", von Eduard Genast zu lesen begann. Gleich im Anfang wird die alte Geschichte von der Entstehung der Don Juan-Ouvertüre wieder aufgewärmt. Ihre Unmöglichkeit ist bereits anderwärts nachgewiesen worden. Unser Autor erzählt sie seinem Vater nach, aber auch ein Vater kann irren und hat sich hier geirrt. Ueber die Pietät für die Aeltern muß einem Autor die Pietät für das Publicum gehen, wenn er als Erzähler Glauben erhalten will. Auch bei einigen anderen Gelegenheiten noch hat sich Genast als Einnehmer fremder Nachrichten falsche Münze mit aufschmuggeln lassen. So schreibt er S. 33 bei der Erwähnung der Plünderung Weimar's 1806: „Man erzählte uns, daß die Soldaten am vergangenen Abend alle Bürger, welche zum Löschen herbeigeeilt wären, mit Kolbenstößen von dem Feuer hinweggetrieben hätten; erst als die Herzogin Luise vor dem Prinzen Murat, der im Schlosse wohnte, einen Fußfall gethan, habe der Marschall die Ordre gegeben, dem Feuer Einhalt zu thun." Herzogin Luise, die edle, erhabene Frau, aber auch sehr stolze Fürstin, einen Fußfall! Nicht vor dem allmächtigen Kaiser

Napoleon selbst hätte sie ihr Knie gebeugt, und wäre damit ihrem Gemahl das Land zu erhalten gewesen. Ueber den bekannten ausgezeichneten, aber auch unglücklich hypochondrischen Schauspieler Leo, dessen intimer Freund Genast gewesen sein will, liest man: „Er (Leo) behauptete, daß eine lebendige Schnepfe mit ihrem spitzen Schnabel fortwährend in seinen Eingeweiden wühle. Dies war bei ihm zur fixen Idee geworden.“ Mit Verlaub. Auch ich war sehr vertraut mit Leo. Als ich ihn eines Abends aus einer heitern Punschgesellschaft nach Hause begleitete, fragte ich ihn, welche Bewandtniß es mit der Schnepfe habe. Er lachte verächtlich auf. „Ich lasse die Narren reden“, sagte er, „Du wirst mich nicht für einen solchen Esel halten. Die Wahrheit ist, daß ich seit Jahren einen unerträglichen Schmerz in der Seite empfinde, der mir neben anderen Dingen noch das Leben verbittert.“ Bei Gelegenheit des Freischütz schreibt Genast: „Ja, es erkühnten sich sogar ein paar sonst ganz tüchtige Musiker in einem Musikblatt, welches zu jener Zeit in Weimar erschien, die Oper auf das schmählichste herabzusetzen.“ Auch ich bin in jener Zeit in Weimar gewesen, weiß aber von einer solchen schmählichen Herabsetzung des Freischütz nichts. Hier hätte der alte Schauspieler die Musiker nennen und die incriminirte Stelle nachweisen sollen. Vor der Hand weise ich diese Verdächtigung im Namen aller weimarischen Musiker auf's entschiedenste zurück. Ferner ist weiterhin zu lesen: „Wie Mozart, war auch Beethoven in drückenden Verhältnissen gestorben!“ So ist Genast also keines der Bücher und Journale zu Gesicht bekommen, in welchem nachgewiesen worden), daß Beethoven ein Kapital von 10,000 Fl. hinterlassen hat? Ich habe diese Beispiele absichtlich vorangestellt, um meine Unparteilichkeit darzuthun. Man wird mir nun auch glauben, wenn ich sage, daß dies fast die einzigen Flecken des im übrigen höchst interessanten Buches sind. Der Autor ist nur unzuverlässig, wo er anderen nacherzählt. Sobald er aus eigener Anschauung schildert, darf man ihm trauen. Und er hat viel erfahren, viel gesehen, oft recht pikante Erlebnisse gehabt und einen reichen Umgang mit bedeutenden Männern und Frauen

genossen, den er meist lebhaft und anschaulich schildert. Die Eigenschaft, welche den Schauspieler in seiner Kunst am meisten fördert, scharfe Beobachtungsgabe, kommt ihm auch bei der schriftlichen Darstellung zugute. Daher die vielen interessanten Genrebildchen in diesen Memoiren. Nur ein kleines Pröbchen davon, die Schilderung eines Tanzmeisters, die alle Weimaraner, welche den drolligen Kauz gekannt, vortrefflich finden werden. „Abends ging es zu einem kleinen buckeligen Schneider, der uns die Complimente und andere Tanzkünste beibrachte; jeder von uns zahlte sechs Pfennige für die Stunde. Komisch war es freilich, wenn der kleine buckelige Mann mit Armen, die fast bis zur Erde reichten, mit ungeheurer Grandezza auf uns zukam und nach allen Regeln seiner Kunst sein Compliment ausführte, wobei sein Kopf zwischen den Brust- und Rückenhöckern förmlich verschwand und seine herabhängenden Arme und Hände fast den Boden berührten. Aber an seinen Füßen hatte die Natur zugelegt, was sie ihm an sonstiger Körpergröße versagte, denn sie waren wahrlich wie kleine Segelboote anzusehen. Seine Gesichtsbildung hatte viel Aehnlichkeit mit der eines Frosches: wenig Kinn und ein Mund, mit dem er sich mit aller Bequemlichkeit etwas ins Ohr flüstern konnte. Haupthaare hatte er nur am Hinterkopf; diese wußte er aber mit großer Geschicklichkeit nach vorn zu ziehen, und nur zuweilen, im Feuer der Action, geschah es, daß sich aus dieser verwegenen Locke ein Strang löste und gleich einem Zopf nach hinten zurückfiel. Sein gewöhnlicher Anzug bestand in einem langgeschwänzten blauen Frack mit gelben Knöpfen, Nankingbeinkleidern, bis an die Knöchel reichend, weißen Strümpfen, Schuhen mit Schnallen, weißer Weste, buntem Halstuch und ungeheueren Vatermördern. So war unser Tanzmeister beschaffen, bei dem wir aber doch etwas lernten. Auf seine Fußspitze war er stolz und er hatte recht, denn wenn er sie in der Menuet gebrauchte, wurde er jedesmal um eine halbe brabanter Elle größer.“

Von sich und seinen Leistungen spricht Genast mit zu viel Bescheidenheit. Namentlich vermissen wir ungern eine eingehende Schilderung seiner Bildungsgeschichte, seiner Studien, Uebungen

und Maximen. Dadurch hätte er den jetzigen jüngeren Kunstgenossen viel nützen können, die in der Regel vom Studiren und Ueben eben nicht viel zu halten scheinen. Auch sein musikalisches Talent als Componist hätte er immerhin, ohne Ruhmredigkeit, etwas mehr herausheben können. Ich bin, als langjähriger Zuschauer seiner Darstellungen, im Stande, seine Unterlassungssünden in diesen Punkten zu ergänzen und glaube der Leser Interesse für den Autor dadurch zu erhöhen, wie er's in der That verdient.

Genast besaß, was den echten Künstler erst ausmacht, die Kraft, Rollen zu schaffen. Gleich in seiner ersten Antrittsrolle als engagirtes Mitglied in Marschner's „Vampyr" zeigte er das. Seinen Lord Ruthem, das düstere, tragische, doch in menschlich edler Gestalt wandelnde Gespenst, namentlich auch den erschütternden, grauenhaften und zugleich rührenden Eindruck, den er in dem berühmten Recitativ hervorbrachte, wird niemand vergessen, der diese meisterhafte Darstellung gesehen hat. Diese Rolle, wie manche andere noch, ist nicht geringer anzuschlagen, als die besten des großen Lud. Devrient. Auch kam Genast jenem großen Mime gleich in der objectiven Verwandlungskunst, ja, er übertraf ihn hierin an Mannichfaltigkeit, da er nicht allein als Sänger in der Oper, sondern auch als Schauspieler in Trauer-, Schau-, Lustspiel und Posse mit gleicher Auszeichnung wirkte. Dem Vorwurf der Uebertreibung, den mir vielleicht mancher hier machen möchte, begegne die Bemerkung, daß hier nur die besten Leistungen Genast's ins Auge gefaßt sind. Auch des größten Künstlers Leistungen stehen nicht alle auf gleicher Höhe, auch Devrient lieferte zuweilen eine schwächere. Man beurtheilt überhaupt den Schauspieler meist nur in Bausch und Bogen. Das Urtheil erhält aber erst richtige Geltung, wenn jeder Rolle speciell zugesprochen wird, was ihr gebührt. Genast's Vater war im ganzen ein mittelmäßiger Schauspieler aber als „Kapuziner" z. B. in Wallenstein's Lager unübertrefflich, und in dieser Rolle ebenso groß als Devrient in seinen besten. Unübertreffliche Rollen des Sohnes waren z. B. der Junker im „Zeitgeist", der hallische Professor im „Doctor und

Apotheker" von Raupach, Massaniello, der Schlosser im „Fest der Handwerker" und viele andere noch.

In der Beurtheilung der aus der Goethezeit übrig gebliebenen Mitglieder des weimarischen Theaters spricht sich wohl mehr sein freundschaftlich collegialischer Sinn als unparteiisch objective Kritik aus. Sie lieferten unter Goethe's Direction ein tüchtiges Ensemble, waren aber, einzeln betrachtet, keine ersten Größen. Selbst Goethe und Schiller überschätzten sie, was Wunder, daß sie sich selbst überschätzten? Den augenscheinlichsten Beweis dafür lieferten die besten selbst, wenn sie auf auswärtigen Bühnen gastirten; sie fielen in der Regel durch. Außer Laroche war keiner der früheren oder späteren weimarischen Bühnenkünstler Genast ebenbürtig. Leider bricht seine Erzählung mit Goethe's Tod ab, und vor 32 Jahren seines spätern Lebens, nicht ärmer an Ereignissen, aber vielleicht noch reicher an ihm gebotenen Kunstanschauungen und Lebenserfahrungen, hat er den Vorhang herabfallen lassen. Allerdings ist es eine verfängliche Aufgabe, die Lebenden auf der Bühne vorzustellen, wenn diese selbst noch als Zuschauer davor sitzen. — Jedenfalls ist das Buch auch als Torso von großem Interesse, wie ja die allseitig lebhafte Theilnahme daran beweist*).

---

## 29.

# Salonmusik.

„Der Menge Beifall ist zwar nie der Wahrheit Grund,
Doch macht den größern Theil auch das zum Lügner nicht,
Weil der und jener Narr von Gegengründen spricht."

Lessing.

Salonmusik nennt man bekanntlich die „Fantasien, Lieder ohne Worte, Potpourris, Impromptus, Bagatellen, Etuden, Notturnos, Scherzos, Transscriptionen, Charakterstücke, Variationen, Balladen, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, Boleros u. s. w."; man versteht darunter ferner Compositionen, mit denen ein

*) Seit dieses geschrieben, hat Genast bekanntlich seine Memoiren weiter geführt.

Nebenzweck verbunden ist, die z. B. geschrieben sind, um die Mittel und Vorzüge eines Instrumentes hervorzuheben, um Fertigkeit zu zeigen u. dergl., und es ist Mode geworden, mit dem Namen „Salonmusik“ den Begriff „schales, frivoles, kunstunwürdiges Zeug“ zu verbinden.

Als Charles Mayer seine Trilleretude und die Walzeretude in Leipzig vorgetragen hatte, konnte man in allen Zeitungen lesen, die in dem Gewandhaussaale versammelten Zuhörer wären zu enthusiastischem Beifalle hingerissen worden. Und in dem Leipziger Gewandhaussaale sitzt doch kein gewöhnliches, sondern ein musikalisch-klassisch gebildetes Publicum? Ich, der Musiker, scheue mich nicht, hier mit dem Publicum völlig übereinzustimmen.

Sollte der allgemeine Beifall, welchen die neuere Pianofortemusik bei der unermeßlichen Mehrheit findet, kein Merk- und Wahrzeichen sein, das Beachtung verdient? Bedeutet er etwas anderes als: es thut unserm Ohre wohl, dem betäubenden Sturme der gewaltigen Orchestermassen bisweilen zu entfliehen und zu dem Pianoforte zu treten, um uns an vollen Klängen, Harmonien und Melodien in mäßigem Volumen zu ergötzen? Was ist das Alleräußerste von mannichfaltigen blitzschnellen Figuren, die auch von diesem Instrumente dem Hörer entgegenströmen, gegen das wirre Durcheinander gleichsam in Aufruhr gerathener Orchestermassen? Selbst wenn alle zehn Finger des Vortragenden bei dem Höllengalopp Liszt's beschäftiget sind, hört man noch die Melodie, erkennt man die einfache Form; es ist ein reicher, mächtig rauschender, aber stets überschaubarer Strom von Tönen.

Keine in der Menschennatur festbegründete Neigung läßt sich durch Raisonnement beseitigen. Griesgrämige Kritiker schleudern unausgesetzt wegwerfend verächtliche Phrasen gegen die Salonmusik; sie erhält sich aber nicht nur, sie breitet sich von Tag zu Tage mehr aus. Es muß also ein frisches, kräftiges Lebenselement in ihr liegen, das allen Zerstörungsversuchen widersteht. Und das ist ein Glück; denn diese geschmähete A r t von Musik erhält die Liebe zur Musik überhaupt und fördert das Verständniß für gehaltreichere, für wirklich hohe und erhabene Werke.

Der Mensch hat auch eine Kunstjugend, die ihre Freude so gut haben will, wie die Jugendwelt überhaupt. Will der ernste Mann die Spiele und Freuden der unbefangenen Jugend nicht mehr theilen, oder kann er es nicht, so mag er sie wenigstens nicht schmähen und stören. Die junge Welt wird ihn mit vollem Rechte auslachen, wenn er dafür streitet, in Gesellschaft dürften nur philosophische, politische u. s. w. Gespräche geführt werden, und dem Murrkopfe zum Trotze an heitern Pfänderspielen sich ergötzen.

Wenn das, was Allen — bis auf einige Zeloten — gefällt, absolut werthlos wäre, so müßte eine allgemeine Geschmacksverderbniß eingetreten sein. Diese haben wir in unserer Zeit gewiß noch nicht zu beklagen, denn noch gefallen auch Beethoven's Sinfonien allgemein. So verschieden diese von der Salonmusik in Wesen, Charakter und Gehalt sind, es gefallen beide neben einander. Und das kann nicht anders sein. Der Kreis der Empfindungs- und Genußfähigkeit des Menschen ist ein sehr ausgedehnter und ihm entsprechend die Wirkungsfähigkeit der Kunstwerke. Diesen Kreis wo möglich mehr und mehr zu erweitern und somit den Genuß und das Wohlsein des Menschen zu erhöhen, ist jedenfalls ein des Menschen und der Kunst würdigeres Bestreben, als auf engere Beschränkungen zu denken. Schon Lessing sagt:

„Ist des Vergnügens Reich nicht klein genug umschränkt,
Daß Euer Ekelsinn auf engre Marken denkt?
Treibt denn der Baum der Lust Holz so in' Ueberfluß,
Daß man gewaltsam ihm die Aeste rauben muß?"

Statt also die Salonmusik unbedingt und in Bausch und Bogen zu verwerfen und zu verdammen, könnte man vielleicht wohl gar sagen, in diese Musik — natürlich ist von der schlechten nicht die Rede — habe sich in neuerer Zeit der gute Geist der Tonkunst geflüchtet und er scheine sich in ihr für die große Mehrzahl der Menschen, die in der Musik heitere ungetrübte Genüsse suchen, so lange halten und erhalten zu wollen, bis die düstern, wie Alpdrücken schwer auf dem Gemüth lastenden Werke mancher sogenannt tief- oder hochromantischen Componisten

wenigstens seltener als jetzt in unsern Concertsälen und Theatern erscheinen. In der — guten — Salonmusik finden wir noch einfache, klare Formen, symmetrische Perioden und Gruppen, festgehaltene thematische Figuren, hier und da sogar originelle Umwandlungen musikalischer Gedanken; wir finden in ihr noch einfache bald anmuthige, bald schwermüthige, bald neckisch heitere Melodien; wir finden mit einem Worte noch alle jene Eigenschaften, welche in der Musik dem großen Publicum Freude und Genuß bereiten, aus der großartigen Musik aber mehr und mehr schwinden.

Wenn einst der Tag der allgemeinen Auferstehung aller Musikwerke kommt und sie an dem Throne der Göttin der Kunst erscheinen müssen, wird die Geltung gar vieler eine ganz andere sein, als sie in manchen musikalischen Journalen hienieden war. Manche hier von den kritischen Pharisäern als sündhaft verdammte Composition wird dort ihren Platz zur Rechten des Thrones erhalten, manche andere als außerordentlich tugendreich belobte dorthin wandern müssen, wo Heulen und Zähnklappern ist.

Beethoven's Bagatellen, Märsche und Variationen, Hummel's „la bella capricciosa“ u. s. w., Weber's „Aufforderung zum Tanze“, Fr. Schubert's vierhändige Märsche, Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“, Schumann's „Kinderscenen“ sind einfache Formen, sind Salonmusik. Sollen sie darum sammt und sonders verachtet werden?

Waren und sind Beethoven, Weber, Schubert, Spohr, Hummel, Cramer, Paganini, Mendelssohn, Schumann, Moscheles, Ernst, Liszt, Thalberg, Henselt, Charles Mayer, Döhler, Hiller, Chopin, Heller, Bertini und Andere noch nicht hochbegabte Tonkünstler? Ist, was sie geschaffen, verächtliche Musik? Ist Goethe's „Mignon's Lied“ verächtlich und nur sein „Faust“ oder „Herrmann und Dorothea“ der Beachtung werth?

Mozart hat auch eine Fantasie geschrieben. Will man sie in dem herkömmlich wegwerfenden Sinne Salonmusik nennen wegen ihres Namens und weil sie für das Pianoforte gesetzt ist? Ist sie ein über die Achsel anzusehendes Musikstück?

„O, sie ist ein gediegenes, ausdruckvolles Werk!“ entgegnet man.

Also nicht die Art bestimmt den Werth, sondern die Behandlung, der Inhalt, der Gehalt, im Größten wie im Kleinsten. Jede Kunstform, jede Kunstart ist zum Dasein berechtiget, sobald sie nicht leer und gehaltlos ist. Die Salon- und Virtuosenmusik in Bausch und Bogen zu verwerfen, weil sich in derselben gehaltlose Erzeugnisse finden, ist ebenso einseitig und thöricht, als wollte man alle Opern verdammen, weil es auch schwache Opern gibt, oder alle lyrischen Gedichte, weil in unserer Goldschnittliteratur viel Schwächliches mit unterläuft, oder alle Genrebilder, alle Blumen-, Seestücke u. s. w., weil viele jämmerliche Pinseleien sich darin breit machen.

Gehalt hat aber jedes Kunstwerk, sei es klein oder groß nach Gestalt und Umfang, in dem sich eine bestimmte Idee klar und deutlich kundgibt. Der Gehalt eines Musikwerkes zeigt sich in erkennbarem Gefühlsausdrucke, der wahr und anmuthig oder anmuthend erscheint. Solchen Gehalt kann das kleinste Musikstück haben, wie das größte ihn entbehren. Dasjenige, welches ihn besitzt, ist gut, heiße es Oper, Sinfonie, Tanz, Etude oder noch anders; alle gehaltlosen Musikwerke dagegen sind schlecht, sie mögen welchen Namen immer führen, welche Größe immer haben.

Verbannt doch aus der Poesie die Lyrik, aus der Malerei die Genrebildnerei! Derselben Richtung entsprechen in der Musik die so allgemein beliebten kleinen Musikstücke. Sie sind lyrische Ergüsse. Sie geben einzelne Bilder und führen in solchen das ganze bunte Leben von Leid und Freud, bald mehr bald minder deutlich gemalt, an uns vorüber: Kindesfreude und Mutterschmerz; das Aufjubeln der beglückten Liebe und die trauernde Sehnsucht; Hoffnung und Verzweiflung; Trennung und Wiedersehen; Empfindungen in hehrer Waldeinsamkeit, in stiller Mondnacht auf bemooseten Gräbern; Lerchenlust unter blauem Frühlingshimmel; Wittwenjammer am öden Meergestade; einer Jungfrau stilles Abendgebet; wilder Zecher trunkne Lust und tausendfach Verschiedenes.

Manche Etude, manche Fantasie gleicht einem Bilde aus Andersen's Bilderbuch ohne Bilder und ist so lieblich reizend wie dieses. Manches Musikstück solcher Art läßt sich mit Andersen's kleinen Märchen vergleichen und braucht den Vergleich nicht zu scheuen. Andere Schöpfungen der verachteten Salonmusik sind endlich wie Studienskizzen des Malers, wie einzelne Gedanken, kleine Epigramme, Sentenzen des Dichters, wie Arabesken, ja wie Wolkenbilder, und warum nicht?

. . Flockig lös't sich's auf,
Wie Schäflein trippelnd, leicht gekämmt zu Hauf.
So fließt zuletzt, was unten leicht entstand,
Dem Vater oben still in Schooß und Hand.

Man muß freilich selbst ein empfängliches Gemüth besitzen um sich von dem leisen Hauch der Poesie berührt zu fühlen, von der Lebensluft des Herzens, die Gottes weites All durchdringt und die labend auch von gar Manchem ausgeht, das die kalte Kritik verächtlich bei Seite schiebt. Man darf an die Werke der Tonkunst nicht wie jener Mathematiker mit der Frage treten: was ist damit bewiesen? Nicht einmal mit der Frage: unter welchen Begriff gehört dies Stück? Wer sich an der Musik erfreuen will, muß vor Allem ihr ein poetisch-fühlendes Herz entgegenbringen.

Ueberblicken wir die Werke der neuern besten Pianofortevirtuosen und Componisten, welche Fülle, welcher Reichthum neuer Erfindungen von Figuren, Melodien, Harmonien und Modulationen ist durch sie in die Welt gekommen! Man vergleiche z. B. die verschiedenen Trilleretuden miteinander, um zu erkennen, welche unendlich verschiedenen Tonwesen aus demselben Keime hervorgetrieben worden sind. In der Etudenform können Ausdrucksweisen erscheinen, die andern Formen sich nicht anpassen lassen. Das eben erwähnte mannichfaltige Figurenspiel und der Umfang des Pianoforte führten zu Erfindungen, welche man früher nicht ahnete. Hundertachtundzwanzigstel halten freilich manche Zeloten für absolute Entweihung der Kunst, als ob es einen andern unerlaubten Geschwindigkeitsgrad für Ohr und Herz gäbe oder geben könnte als den, der von

dem Ohr nicht mehr erkannt werden, der also auch auf das Gemüth keinen Eindruck mehr machen kann. Noch mehr; spricht nicht aus den rapiden Läufen, aus den Tonwellen, die blitzschnell aus der tiefsten Tiefe zu der höchsten Höhe schlagen, eine Kraft und Beweglichkeit, die auch einen angenehmen, wohlthuenden Eindruck macht? Es ist und bleibt Affectation, an den bald graziösen, bald kühnen Bewegungen und Sprüngen ausgezeichneter Tänzer, Reiter und Equilibristen kein Vergnügen finden zu wollen. Das Auge ruht mit Wohlgefallen auf dem schönen elastischen Körper; das Herz empfindet etwas bei den anmuthigen oder mit Sicherheit ausgeführten kühnen Bewegungen. Geben wir uns mit ganzer Seele den tiefen und erhabenen Wirkungen ernster Kunstwerke hin, verschließen wir unser Herz aber auch nicht dem Reize der Anmuth und allen den leichtern angenehmen Regungen, die oft durch eine Etude, durch ein Gedicht, ein Bild, einen Tanz hervorgerufen werden.

Auch wenn neuere Componisten z. B. mit einer Etude noch einen Nebenzweck erreichen wollten, wenn sie beabsichtigten, besondere Figuren zur Uebung und Fertigkeit zu bringen u. dergl., so ist das Musikstück keineswegs blos d a r u m zu verwerfen; im Gegentheil, gaben sie Inhalt und Gehalt, Geist und Gefühl dazu, so ist ihr Verdienst um so größer. Und solcher Stücke hat die Neuzeit nicht wenige gebracht. Ich erinnere nur an die Etuden von Cramer, Moscheles, Heller, Bertini; es wären aber noch gar manche Andere zu nennen.

Wie ich mich stets und überall bestrebe, jeder musikalischen Erscheinung ihr Recht angedeihen zu lassen, aus dem Wirrwar von Ansichten ihr eigentliches Wesen zu ergründen und die Wahrheit zu suchen; so wollte ich hier darthun, daß der bessere Theil der sogenannten Salonmusik die Geringschätzung nicht verdient, mit welcher sie von manchen Seiten her behandelt wird und daß es Vieles darunter gibt, das in s e i n e r Art so gut Werth hat, wie die größten guten Werke in i h r e r Art, weil es da, wo Ausdruck, Charakter, Gehalt, das Haupterforderniß jedes ächten Musikstücks, vorhanden ist, auf Größe oder Kleinheit der Form, wie auf den Namen, durchaus nicht ankommt.

Daß es unter Salonmusik gar mancherlei Erscheinungen gibt, die nichts bedeuten und völlig werthlos sind, wer wollte das leugnen? Aber um solcher Nichtigkeiten willen dürfen wir nicht sofort die ganze Art verwerfen.

In dem Guten und Werthvollen dieser Formen, das offenbar da ist, läßt sich übrigens wie in andern noch ein Fortschritt hoffen und erwarten, wenigstens ist ein solcher möglich. Man strebe hier, wie überall, nach noch deutlicherm, schärfer ausgeprägtem Ausdruck. Das Bedürfniß darnach äußert sich darin, daß jetzt kaum noch ein Stück erscheint, dem nicht ein Programm, d. h. ein den geschilderten Gegenstand bezeichnender Titel beigegeben wäre. Es mag freilich oft genug vorkommen, daß der Componist erst, wenn das Stück fertig ist, zu errathen sucht, was er wohl ausgedrückt habe und dann den Titel hinschreibt; die Folge davon ist, daß der Spielende oder Hörende in dem Stücke vergeblich nach dem sucht, was der Titel in demselben verhießen.

Allen solchen kleinen Salonstücken kann ferner ein höherer Werth durch eine gediegene thematische Arbeit ertheilt werden.

Was man davon in vielen Stücken bemerkt, ist oft nichts als das Durchführen eines Motivs oder Abschnitts in derselben Gestalt durch eine Anzahl von Modulationen blos mittelst Versetzung und Transposition.

Im Ganzen zeigt sich eine bedeutende Gabe von Erfindung neuer pikanter Motive; manche verstehen es aber freilich nicht, etwas daraus zu machen. Wenn man die thematische Arbeit hier ebenso handhabte, wie es die großen Meister in ihren Quartetten, Sinfonien u. s. w. gethan haben, würde viel Werthvolleres entstehen. Kein musikalischer Gedanke ist so unbedeutend, daß durch die thematische Kunst nicht interessante Gestaltungen sich aus ihm entwickeln ließen. Nähme man auf diese Kunst mehr noch als bis jetzt geschehen, Rücksicht, so würde die Salonmusik sicherlich sich zu höherem Werthe erheben und das Seichte bald verschwinden. Unter die besten Muster in dieser Art sind unbedingt Schumann's kleine Werke zu zählen.

30.

# Dittersdorf.

„A merrier man,
Within the limit of becoming mirth,
I never spent an hour withal."
**Shakespeare.**

„Die profane Musik sollte durchaus heiter sein." **Goethe.**

„Da liegt freilich nichts Bahnbrechendes und Welterregendes, aber wohl rosige Gesundheit und bezwingende Liebenswürdigkeit." **Goethe.**

„Die Welt ist groß und die Seele hat so nöthig ihren Genuß zu vermannichfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platze immer schätzbar bleiben wird." **Goethe.**

So mancherlei Schwächen und Mängel den Deutschen mit Recht vorgeworfen werden mögen, Einseitigkeit in Kunst und Wissenschaft war bisher nicht darunter. Für unsere Musik insbesondere durften wir den Vorzug der Vielseitigkeit ohne Ueberhebung in Anspruch nehmen.

Jetzt versucht eine Partei uns auch um diese gute Eigenschaft zu bringen. Ihrer Forderung nach soll es nur eine einzige berechtigte Kunstart geben. Solche als endlich entdeckte unfehlbare Wahrheit keck hingestellte Sätze können — wenn sie auch sonst nicht schaden — unselbständige oder zaghafte Talente irre machen, sie von Bahnen, auf denen sie vielleicht etwas geleistet hätten, abhalten und auf andere hindrängen, für die sie keine Anlagen haben. Wer über seine Kräfte hinaus thätig sein will, oder gar thätig sein muß, wird stets nur Unzulängliches zu Tage bringen. Statt also nur eine Kunstart zu pflegen, wie eine Partei will, räth der gesunde Verstand vielmehr, in jeder Kunstart nach Vollkommenheit zu streben.

Der Geschmack kann nicht blos durch eine vorherrschende

Richtung auf das Gemeine, er kann auch durch eine vorherrschende Richtung auf das Uebersublime oder Uebersentimentale verdorben werden; die Kunstgeschichte beweiset es. Den Einen richten körperliche, den andern geistige Ausschweifungen zu Grunde und wie mancher Schwärmer und Fanatiker den Weg in das Irrenhaus durch die Kirche gemacht hat, so kann auch der Kunstschwärmer durch fanatische Ideal-, Reform- und Erhabenheitssucht jenem traurigen Orte zugeführt werden.

Eine bedenkliche Richtung des Denkens und Anschauens aber werden Unbefangene in einer Zeit nicht wegleugnen können, in welcher, wie in der unsrigen, Manche anfangen, die Forderung an die Kunst, daß sie den Menschen Vergnügen bereite, für eine Gemeinheit, für eine Entheiligung zu erklären. Nach gewissen Aesthetikern der Neuzeit soll die Kunst nur dazu da sein, zu Trauer, zu Thränen zu bewegen. Zwar will der Mensch wohl zuweilen auch süß trauern, er will und soll aber auch heiter sein und gelegentlich recht aus Herzensgrunde lachen.

Die Kunst hat ihre heilige Seite, ja, sie hat aber auch ihre profane, und wie Rafael ist Adrian von Ostade ein Künstler. Ihr, die Ihr das Wort „Kunst" unter keinen andern Begriffen denken könnt, als „heilig" und „erhaben", was beginnt Ihr, wenn Euch „Sir John Fallstaff" auf der Bühne vor die Augen tritt? „Fallstaff" und „heilige Kunst" wollen sich doch nicht wohl zusammenreimen. Nicht einmal „schön" kann man diese Figur nennen, wenn man „schön" in dem Sinne unserer Aesthetiker nehmen will. Aber Vergnügen macht uns der unvergleichliche Bramarbas; das unschätzbare Glück rosiger Heiterkeit und herzlichen Lachens verbreitet er mit seinem Erscheinen, und alle bösen Geister, die das von abertausend Sorgen umsponnene Menschenherz beängstigen, weichen vor ihm, vor dem Zauberschlage seines Humors. Ist „Fallstaff" ein minder glänzendes Juwel in der Dichterkrone des großen Briten als „Hamlet", „Macbeth", „Othello" u s. w.? — Heilige, erhabene Kunst, sei mir willkommen, wann und wo du mich auf die reinen Höhen geistiger Anschauungen und Empfindungen erhebst; heitere, profane Kunst, Dank aber auch dir, wo und wann du

freundlich nahst und mir einen Augenblick heiterer Freude, herzlichen Lachens schaffst!

Um mein Scherflein dazu beizutragen, die jetzt so verächtlich behandelte Freundin möglichst bald wieder zu Ehren zu bringen, will ich mit den Lesern gelegentlich hinter die Berge blicken, wo auch Leute wohnen, Leute unter Andern, die der heitern Kunst mit Glück und Genie dienten. Leider müssen wir solche Leute jetzt hinter den Bergen der Vergangenheit aufsuchen, denn in der Gegenwart finden sie sich in so ächter Art nicht mehr und in der Zukunft — nun, da soll ja von einer heitern Kunst, von einer komischen Oper absolut gar keine Rede sein.

Nach solchen Leuten hinter den Bergen müssen wir sogar bisweilen zurücksehen, wenn die Gegenwart dem anmaßenden Wahne Einiger nicht verfallen soll: die wahre Weisheit sei erst in unsern Tagen entdeckt worden, hinter uns aber liege nur Dummheit und Irrthum. Daß wir dagegen nicht sagen wollen, die Vergangenheit habe in Allem, was sie hervorgebracht, unbedingt Besseres gegeben als die Gegenwart oder als die Zukunft möglicherweise bringen könne, sei für Diejenigen bemerkt, die aus jeder bedingten Aeußerung eine unbedingte machen und darauf dann ihre Widersprüche bauen.

Einer, der viel tausend Herzen die heitersten Stunden bereitet hat und, mit einigen seiner komischen Opern, heute noch zu bereiten vermag, ist Dittersdorf, und wie der Städter aus dem geräuschvollen Stadtleben sich zu Zeiten auf das Land flüchtet, um die reine einfache Natur zu genießen, so sehnen sich jetzt gar viele aus den gewaltigen Lärmopern zu einer einfach-natürlichen heitern Oper, wie die Dittersdorf'schen es sind.

Der alte Meister hat seine Lebensgeschichte selbst sehr ausführlich geschrieben und sie ist für Jeden, der sich frühere musikalische Zustände lebhaft vergegenwärtigen will, eine sehr interessante, empfehlenswerthe Lecture.

Dittersdorf, am 2. November 1739 geboren, lebte bis 31. Oktober 1799, war also ein Zeit- und Kunstgenosse von Händel, Hasse, Hiller, Gluck, Graun, Dussek, Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w., und wenn man Mozart den König nennen

will, so steht Dittersdorf mit Paer, Winter u. s. w. zu ihm, wie die Marschälle zu dem großen Kaiser der Franzosen.

Vergleicht man eine Dittersdorf'sche und eine Mozart'sche Sinfonie mit einander, so ist der Abstand in allen Beziehungen, technisch und geistig, ein gewaltiger. Auch sind alle Sinfonien, Quartette, Oratorien Dittersdorf's jetzt todt und begraben. In den komischen Opern dagegen rückt er Mozart ziemlich nahe und einzelne Stücke in denselben haben wohl vollkommen gleichen Werth mit einzelnen Mozart'schen. Die Gedanken sind nur bei Mozart um einige Grade edler, was sich indeß mehr fühlen als beweisen läßt, und die einzelnen Stücke haben eine mannichfaltigere edlere Melodie, eine farbenreichere Instrumentation. Zwei komische Opern Dittersdorf's aber, „Doctor und Apotheker", und „Rothkäppchen" leben ebenfalls bis zu unserer Zeit frisch und kräftig fort; sie gefallen der jetzigen Generation so gut als sie den abgetretenen gefielen; sie müssen also etwas in sich haben, das sie jung erhalten hat.

Dies ist die gesunde frische Komik, die in ihnen liegt, die in der Zeit Dittersdorf's allgemein unbefangen heraustrat und in ihm selbst einen trefflichen Repräsentanten fand. Die Blütezeit der deutschen Musik überhaupt ist auch die Blütezeit der deutschen komischen Oper insbesondere.

Ist unsere Zeit eine ernstere geworden? Oder schämen wir uns, herzlich zu lachen?

Im Ganzen gewiß nicht, aber —

Das Talent für das Witzige und Komische ist bei den Deutschen überhaupt seltener als bei den Südländern. Wenn ein solches Talent in unserer Zeit da wäre und in der Composition sich auszuprägen auch die Neigung hätte, wird es durch verschiedene Hindernisse davon zurückgehalten.

In der frühern Zeit waren die Kunstbegriffe noch einfach und keusch; gab man eine wohlgegliederte und natürlich deklamirte Melodie — einfach gruppirte Theile, deren jeder eine Falte des Gefühls öffnete, so war man des guten Glaubens, die Hauptsache gethan zu haben. Einfache Instrumentalbilder fanden sich leicht und man war mit ihnen zufrieden. So un-

natürlich steif und überladen die Kleidermode jener Zeit war, so einfach und natürlich hielt sich — wenn ich mich so ausdrücken darf — die Kunstmode. Bei den ältern Componisten war allerdings die Verführung zu melodielosen Gedanken durch virtuose Instrumentirungskunst noch nicht vorhanden. Damals, als jeder Gedanke noch in seiner nackten Gestalt erschien, mußte er in wahrer und anmuthiger erscheinen, wenn er sich überhaupt an das Tageslicht wagen wollte. Jetzt scheut man sich nicht, auch alle Krüppel vor das Publicum zu bringen: man putzt die Wechselbälge mit allerlei Instrumentalkunsthilfsmitteln heraus.

Die heitere Ansicht von der Kunst ist fast gänzlich verschwunden. Eine Partei namentlich bemüht sich mit großem Eifer die Behauptung zu verfechten und zur Geltung zu bringen, als sei die Kunst stets ernst und nur das Ernste der Kunst würdig. Es ist so weit gekommen, daß ein großer Theil der neuern musikalischen Kritik eine komische Oper kaum noch der Besprechung werth hält. Weil einige neuere Versuche auf diesem Felde in Hinsicht auf strenge Wahrheit ziemlich schwach ausgefallen, andere reine Nachahmungen französischer Vorbilder sind, scheint der Glaube entstanden zu sein, das, was nur Schwäche des Componisten war, sei Schwäche der Kunstart. Man vergißt oder will nicht berücksichtigen, was Mozart, Mehul, Boildieu, Rossini und Dittersdorf geleistet haben und daß das höhere Talent jede Art und Gattung der Kunst erhebt und veredelt.

Jetzt scheut sich das junge Talent, der verachteten komischen Muse sich zuzuwenden. In der Blütezeit der Kunst suchte dagegen ein jedes Talent unbeirrt die ihm zusagende Richtung und entfaltete unbehindert seine Kräfte. Es gab keine Maul- und Zeitungsmusiiker mit irrlichterirender Krittelei und darum gab es so wenig Kunstkrankheiten, keine Idealsucht, keine Fortschrittskrämpfe, kein Reformationsfieber.

Es gibt aber der Ursachen noch mehrere, welche den Mangel an guten komischen Opern in Deutschland erklären helfen.

Eine davon ist, daß nur noch selten auf der Bühne eine gute komische Oper zur Aufführung kommt, die Nacheiferung

unger Talente also nicht geweckt wird. Sie werden mit Gewalt zu der großen heroischen Oper hingedrängt, welcher so wenige gewachsen sind.

Und das ist wiederum eine Ursache: die deutschen Dichter und Componisten wollen sogleich mit einer Oper auftreten, die den ganzen Spielabend ausfüllt. Solche große Opern, Erstlingswerke namentlich, finden schwer Aufnahme bei den Bühnen, weil die Direktionen bei der Aufführung eines solchen großen Werkes zuviel auf das Spiel setzen. Die Franzosen waren und sind, wie in vielen andern Dingen, auch hierin praktischer. Sie begannen und beginnen mit einaktigen Opern und einfachen Stoffen, so daß eine Aufführung derselben weder große Mühe bei dem Einstudiren, noch große Kosten für Ausstattung erfordert. Den Bühnendirektionen ist es sonach leicht gemacht, einen Versuch auch mit dem Erstlingswerke eines jungen Componisten zu wagen. Glückt er, so ist die Bahn für größere Schöpfungen gebrochen. Alle französischen Componisten sind diesen natürlichen Weg gegangen. In Deutschland sieht man verächtlich auf eine einaktige einfache Oper herab und der Anfänger verschmäht es, mit dem Anfange anzufangen.

Eine weitere und zwar sehr wichtige und ernste Ursache liegt in der Art unseres Unterrichts in der Composition:

Alle Lehre und Uebung geht auf das Ernste, Erhabene, Heilige!

Der Lernende soll wohl alle Studien durchmachen, auch die ernstesten, Fuge, Kanon u. s. w., damit er der Technik vollkommen Herr werde. Aber man sollte ihm nicht blos Bach's, Mozart's, Beethoven's Werke u. s. w. in die Hand geben, sondern auch Dittersdorf's, Schenk's Opern als Muster in ihrer Art vorlegen. Man sollte ihn darauf hinweisen, auch heitere, humoristische musikalische Gedanken zu erfinden, dann auf die Richtung des Talents des Schülers wohl achten und dieser entsprechend vorzugsweise seine Studien leiten.

Wohl dem Talente, das zunächst eine gute deutsche komische Oper schafft! Das Publicum wird ihm den reichsten Beifall

dafür entgegen bringen und ich hoffe, daß sie nicht gar lange mehr ausbleibt. Das Publicum will heitere Musik haben; ein deutlicher Fingerzeig dafür ist der Beifall, den Dittersdorf's Opern überall da finden, wo man sie wieder neu hervorgesucht hat. Auch schlägt jede Uebertreibung früher oder später in ihr Gegentheil um. Ein großer Theil des Publicums ist des Anhörens und Anschauens der langen ernsten, ja gräßlichen Spectakel- und Pompopern bereits herzlich überdrüssig, da das in dieser Art Dagewesene nicht wohl mehr überboten werden kann, und es beginnt sich wiederum nach Einfachheit, Klarheit und Heiterkeit zu sehnen.

Ein Muster für solche Opernmusik nun ist Dittersdorf, mit dem wir uns speziell beschäftigen.

Wie man mit Recht von manchen Scenen Shakespeare'scher Stücke gesagt hat, keine Geschmacksveränderung könne ihnen schaden, keine Zeit ihrer Schönheit etwas entziehen, so kann man von vielen komischen Stücken in den bereits genannten beiden Opern Dittersdorf's sagen, daß sie ewig Heiterkeit und Lachlust erregen, diese ihre angenehme Wirkungskraft nie verlieren werden. Ich wüßte nicht, um nur ein Beispiel anzuführen, wie die beiden Zankduette zwischen dem Doctor und Apotheker jemals komischer und charakteristischer zu componiren wären. Und an solcher Musik sind diese Opern reich. Die heitere Lust, die uns aus ihnen oft so possirlich, oft mit so breitem Lachen entgegentritt, findet sich in höherm Grade schwerlich in einer andern deutschen komischen Oper. Mozart's Komik hält sich in höherer Sphäre. Nur Schenk's „Dorfbarbier“ ließe sich vielleicht noch an die Seite stellen. In Lortzing's Opern findet sich diese ansteckende heitere Lust wohl hier und da, aber im Verhältniß zu den Dittersdorf'schen doch nur spärlich, und dabei fehlt, zuweilen wenigstens, die technische Gewandtheit und Formenglätte Dittersdorf's, der ein auf das gründlichste gebildeter Musiker war.

Weil nun in seinen beiden genannten Opern alle wichtigen Maximen für diese Compositionsart überhaupt liegen und da so ausgeprägt sind, daß sie heute noch jeden unbefangenen Musikfreund angenehme Stunden bereiten, so dürfte es wohl an der

Zeit sein, junge Talente auf diese Werke wieder einmal aufmerksam zu machen und sie zur Nachahmung anzuempfehlen.

Wie vielseitig Dittersdorf gebildet gewesen, ist aus seiner erwähnten Selbstbiographie zu ersehen. Er war Gluck's Freund oder vielleicht ist es besser ausgedrückt, Gluck war **sein** Freund. Beide reiseten mit einander und welche Ansichten über Musik dieser Umgang mit dem großen **denkenden** Meister in Dittersdorf hervorgerufen haben mag, brauchen wir kaum anzudeuten. Sie ergeben sich überdies sehr klar aus einigen Aufsätzen, die Dittersdorf in den ersten Jahrgängen der Leipziger Allg. musikalischen Zeitung über die Composition komischer Opern veröffentlicht hat. Es geht aus ihnen zunächst unwiderleglich das Eine hervor, was sich freilich von selbst versteht, was aber in unserer Zeit immer und immer wieder hervorgehoben werden muß: daß zu jener Zeit, bei jenen musikalischen Meistern, wie bei allen Meistern in allen Künsten, von dem sogenannten naiven, unbewußten Schaffen keine Rede war, daß sie vielmehr alle, so Gluck, wie Dittersdorf, alle ihre Werke mit dem klarsten und vollsten Bewußtsein, nach sehr bestimmten und feststehenden Kunstregeln und Maximen hervorbrachten.

Was man thörichter Weise in Bezug auf unbewußtes Schaffen den Meistern jetzt **nachsagt, thut** man leider thörichter Weise jetzt gar nicht selten: man componirt wirklich halb im Traume, ohne sich bewußt zu sein, wenigstens in rechter, klarer Weise, was man eigentlich hervorbringen, was mit dem Hervorgebrachten wirken will.

Die **Texte**, die sich Dittersdorf zu seinen Opern wählte, sind nun zwar allerdings keineswegs Meisterstücke höherer dramatischer Poesie, sie haben aber als **komische** Operntexte heute noch ihren Werth, so daß sich an ihnen erkennen läßt, was in diesem Genre auf der Bühne Wirkung macht. Sie haben natürliche, den Charakteren entsprechende Verwickelungen und Auflösungen. Sie haben natürliche Charaktere, wie man sie zu allen Zeiten im wirklichen Leben gefunden hat und heute noch finden kann. Ein Apotheker, der auch Arzt sein will, ein Arzt, der den Apotheker verachtet, in Folge davon Haß beider gegen-

einander und deshalb ein Hinderniß für ihre Kinder, die einander lieben; ein alter, derber, heirathslustiger Soldat; ein heiterer, verschmitzter junger Mann; eine Frau, die das Regiment im Hause führt u. s. w., solche Personen und Situationskonflikte, in welche dieselben kommen müssen, gibt es stets und das Publicum wird sich an ihnen zu allen Zeiten ergötzen, eben weil sie aus dem wirklichen Leben genommen sind. Sind die Personen und Dinge auch mit etwas grobem Pinsel flüchtig gemalt, sie gefallen doch wie gar viele berühmte Stücke alter derber niederländischer Maler, die zahllose unbedeutende, wenn auch fein ausgeführte Bilder übertreffen. Dittersdorf's komische Opern stehen der Posse näher als dem feinen Lustspiele und ihnen gebührt darum eine derbe Komik. Unser verfeinerter oder überverfeinerter Geschmack mag wohl diese und jene Situation etwas plump, etwas unwahrscheinlich, etwas karrikirt finden; aber wie viele dramatische Werke gibt es überhaupt — selbst unter den höchsten und gefeiertsten —, an denen sich ähnliche Ausstellungen nicht machen lassen? Muthet man uns nicht selbst in den neuesten Mythusopern zu, an Wesen und Ereignisse zu glauben, die nicht blos der Wirklichkeit nicht entnommen sind, sondern aller Wahrscheinlichkeit, ja Möglichkeit widersprechen? Muthet man uns zu, dort an Dinge zu glauben und von Dingen uns rühren zu lassen, die niemals waren und niemals sein werden; warum sollten wir uns nicht einmal heiterem Spiele aus dem wirklichen Leben hingeben, wenn es uns auch etwas übertrieben vorgeführt wird?

Wer das Theater regelmäßig besucht, muß überhaupt einen guten Theil Toleranz mitbringen, wenn er unter zehn Malen nicht neunmal unbefriedigt nach Hause gehen will.

Was dagegen Dittersdorf's komische Texte in musikalischer Hinsicht betrifft, so können sie recht wohl heute noch als Muster dienen, wie aus einem Stoffe musikalische Situationen und Textformen zu entwickeln sind, die interessante Musikstücke geben können. Jene Texte enthalten Arien, Duette, Terzette, Quartette und Quintette, Finales u. s. w., wie sie die Componisten komischer Opern, wie sie Sänger sich nicht besser wünschen können.

Die ältern Operndichter haben auf alles dies große Aufmerksamkeit verwendet und deshalb meist ihre Aufgabe glücklich gelöset. Unsere jüngern Dichter sollten sie fleißig studiren, natürlich nicht, um die meist veraltete Sprache nachzuahmen, sondern um die Formen genauer kennen zu lernen als es leider jetzt der Fall ist. Zu jeder Kunst gehört nun einmal ein gut Theil Handwerk und dieses muß man vollständig in der Gewalt haben, wenn man das ächt Künstlerische wirkungsvoll zur Darstellung bringen will.

Wie alle guten Meister der früheren Zeit hielt auch Dittersdorf die einfachste, klarste und faßlichste Form für die beste. Es galt damals für die erste und unerlaßlichste Kunstpflicht, das zu Bildende verständlich zu bilden. Man kannte glücklicher Weise damals „Tiefe" in unserem heutigen Sinne von dunkler Unverständlichkeit nicht. Wer noch nicht klar und faßlich formen konnte, gehörte zu den erst in der Bildung begriffenen Schülern, und ich denke, die Alten hatten Recht. Es läßt sich nicht begreifen, wie ein Künstler seine Genialität durch schwere oder ganz und gar unverständliche Gestaltungen soll beweisen können oder dürfen. Zugegeben aber auch, das Schwerbegreifliche sei ein Vorzug höherer Geister und höherer Werke, so gehört es doch gewiß nirgends weniger hin als in eine komische Oper, die eben nichts weiter wirken soll, als den Hörern ein Paar heitere Stunden zu schaffen. Was man schwer begreift, verstimmt, und was verstimmt, kann keine Heiterkeit schaffen.

Dittersdorf's Formen in seinen komischen Opern sind darum Muster an Leichtigkeit, Anmuth und Klarheit. Sie haben die einfachsten, durch Halb- und Ganzschlüsse scharf abgegrenzte Perioden und Gruppen. Die in der Wirklichkeit oft wirr in und unter einanderlaufenden Gefühle mit ihren verschiedenartigsten Nuancirungen und Modifikationen sind in klar gesonderte Theile aufgelöset und klären so psychologisch die Natur auf.

Die Wahrheit erleidet dabei keineswegs Gewalt, sie wird im Gegentheil gesteigert, weil sie von manchen dunklen Nebeln befreit auftritt. Auch hat die Wahrheit in der Kunstnachahmung

ihre Grenzen und muß sie haben, denn durch ein über diese Grenzen hinaus gehendes Streben nach Naturwahrheit wird der Künstler leicht Mißvergnügen statt des beabsichtigten Vergnügens erregen.

In den erwähnten Dittersdorf'schen Formen herrscht der achttaktige musikalische Gedanke, die achttaktige Melodie mit bestimmten Ganz- oder Halbschluß vor. Zuweilen bedient er sich aber auch der sechstaktigen Periode, die aus zwei dreitaktigen Sätzen gebildet ist, namentlich wenn er etwas Neckisches, Humoristisches ausdrücken will.

Dabei hält er Hauptgedanken fest, die sich öfters wiederholen. Dadurch gewinnen die Stücke Festigkeit und Rundung. Alle Melodien und Perioden sind an sich einfach, einheitlich, fest und bestimmt konstruirt, zumeist aus wenigen Motiven thematisch fortgesponnen.

Wir haben diese Konstruktion der musikalischen Gedanken als die wesentliche in Instrumentalwerken, Sinfonien u. s. w. erkannt, die doch aus wenigen Stücken, aus vier, fünf bestehen, eine verhältnißmäßig kurze Zeit in Anspruch nehmen und, als reine Musik, zunächst nur auf das Ohr wirken; um wie viel mehr sollte sie in der Oper festgehalten werden, die zahlreiche Musikstücke bringt, mehrere Stunden Zeit in Anspruch nimmt und tausende von einzelnen Gedanken dem Ohre zuführt, während die Aufmerksamkeit gleichzeitig durch Alles das angeregt wird, was dem Auge geboten ist.

Je zusammengesetzter eine Erscheinung ist, um so schwerer wird sie auffaßbar und verständlich, zumal wenn sie zu mehreren Sinnen gleichzeitig spricht; ihre einzelnen Theile müssen deshalb so einfach als nur immer möglich konstruirt sein, sonst ist eine reine wohlthuende angenehme Wirkung nicht möglich.

Ich halte in dieser Beziehung die formelle Gestaltung der einzelnen Gedanken wie der ganzen Stücke in den Opern Dittersdorf's für so trefflich, daß sie zu den besten Mustern gezählt werden können, welche die Opernmusik bisher geboten hat. Künftige Componisten, welche diese Formen beibehalten, in dieselben aber eigene neue und ausdrucksvolle Gedanken zu

legen verstehen, werden sicherlich bei den unbefangenen Kennern wie bei den unverdorbenen Laien Glück machen.

Daß der Gesang bei ihm überall als Hauptsache in der Oper hervortritt und das Accompagnement nur der Träger der Singmelodie ist, versteht sich wohl von selbst. Man kann ihn unter den Deutschen vielleicht den Letzten nennen, der dies Wesentliche mit strenger Entsagung festgehalten hat. Bei den Italienern geschieht es allgemein heute noch. Der große Mozart trat hier zuerst, wenn auch nur selten, etwas über die Grenze hinaus. Die Nachfolger, die ihm ohne sein wunderbares Genie nachgegangen sind, erkannten leider oft gar keine Grenze mehr an.

In keiner einzigen neuen Oper wird man durchgängig so reine Klarheit, eine so ununterbrochen faßbare Bilderfolge finden. Der Leser mustere selbst in Gedanken die neuen Opern, die er gehört hat, und sage sich, wie wenig lichte, freundliche Blicke ihm aus diesem trübumwölkten Opernhimmel entgegenleuchten?

Bei Dittersdorf tritt, wie in Rossini's „Barbier", alles durchsichtig klar und sonnig-heiter hervor; jeder Gedanke, er mag sein welcher er will, ist sicherlich wenigstens ganz und gar und bestimmt das, was er eben sein soll, nichts Vermischtes und Verwischtes.

Seine Arien sind von sehr ungleichem Werthe: die ernsten größtentheils in der Form veraltet, ähnlich wie die Mozart's in „Idomeneo" und „Entführung aus dem Serail", obgleich ihnen gefühlvoller Ausdruck nicht mangelt. Die heitern und komischen Arien dagegen ergötzen heute noch jedes nicht voreingenommene Ohr. Die Gedanken darin sind, wenn auch nicht ganz und gar neu und originell, doch eigenthümlich und dem Charakter wie der Situation vollkommen entsprechend, nicht wie die ernsten über eine herkömmlich gewordene Form gemodelt, nicht wie jene mit den fast stereotypen Figuren ihrer Zeit behandelt. Zeigt sich aber in den komischen Opern hier und da wirklich etwas Altväterisches in Form und Figurenweise, so beeinträchtigt dies die Wirkung nicht nur nicht, wie in den ernsten, es steigert sie vielmehr, da es die Possirlichkeit erhöhet. Der Humor, die

frische Lachlust und die tolle Lustigkeit, die aus allen diesen komischen Arien uns so behaglich entgegenklingen, sind leider aus der neuern deutschen Musik fast ganz verschwunden und Anklänge daran kaum noch anderswo zu finden, als hier und da in einer Lortzing'schen Composition.

In der Tonkunst gibt es mancherlei kleinere Dinge, die jetzt von vielen Componisten entweder gar nicht oder nur oberflächlich in Betracht genommen und berücksichtigt werden, weil man sie für unbedeutend, für nutzlos, wohl gar für nachtheilig hält, während die ältern Künstler ihnen eine gar nicht geringe Bedeutung beilegen und sie deshalb auch mit großer Aufmerksamkeit beachteten.

Hierher gehören z. B. die Vor-, Zwischen- und Nachspiele bei den Gesangstücken und es dürfte wohl im Interesse der ächten Kunst sein, auf solche der Nichtbeachtung verfallene Einzelheiten zurückzukommen, auch sich zu vergegenwärtigen, wie die ältern Meister über dieselben dachten und sie behandelten. Die Opern Dittersdorf's geben dazu Gelegenheit.

Die Vor-, Zwischen- und Nachspiele beruhen auf drei Arten von Gründen: auf praktischen, technischen und ästhetischen.

Die erstern liegen zunächst in der Stimme des Sängers. Er muß eine Tonart angeben hören, damit er richtig einsetzen kann; er muß Pausen haben, um Athem zu holen und Kraft zu neuen Anstrengungen zu sammeln. Auch thut es wohl, wenn bei Abgängen u. s. w. die Musik eine kurze Zeit noch fortklingt, da ein plötzlicher Abbruch derselben, mit dem Gesange gleichzeitig, einen reißenden, kalt austrocknenden Eindruck auf den Zuhörer macht. Solche praktische Gründe aber, wie die für die Vor-, Zwischen- und Nachspiele angeführten, darf auch die idealste Ansicht von der Kunst nicht ungestraft unbeachtet lassen.

Noch wichtiger sind die technischen Gründe: die Vor-, Zwischen- und Nachspiele tragen oftmals gar viel dazu bei, den Perioden- und Gruppenbau abzurunden und somit die Symmetrie zu befördern, indem sie bald einer Periode ein fehlendes Glied, bald einer Gruppe eine nöthige Periode vor- oder nachsetzen,

namentlich aber die Gruppen scharf von einander scheiden und dadurch die deutlichere Auffassung der ganzen Form erleichtern.

Die wichtigsten Gründe endlich sind die ästhetischen: die Vorspiele kündigen den Charakter und die Gefühlsstimmung der Personen vor und bei ihrem Auftreten an, sie sind also eine Beihülfe zu deutlicherer Charakter- und Gefühlsschilderung, namentlich bei einzelnen Personen, also in Arien. Die Vorspiele können aber auch gerechtfertigt sein für Personen, die sich schon auf der Bühne befinden, indem sie andeuten, was in denselben eben vorgeht. Der Mensch denkt und fühlt ja stets schon vorher, ehe er seinen Gedanken und Gefühlen Ausdruck gibt oder den Ausdruck für dieselben findet. In Duetten, Ensembles, Finales endlich sind die Vorspiele ein vortreffliches Mittel, die Gefühle der Anwesenden im Voraus anzudeuten, sie zu charakterisiren und somit ein Gesammtbild der Stimmung zu geben, die über der ganzen Situation schwebt. — Die Zwischenspiele wiederum vermitteln entweder den Uebergang aus einem Gefühle oder einer Gefühlnuance zu andern, oder sie lassen die empfundenen nachklingen, wie sie im Herzen der Person leise nachzittern. Das Gefühl selbst hat keine Pausen; diese macht nur der Mensch, der dasselbe ausdrückt in seinen Worten. Auch springt ein Gefühl nicht urplötzlich in das andere über. Die Nachspiele endlich lassen das zuletzt thätige Gefühl nach- und ausklingen. Die Worte, die ihm Ausdruck gaben, hören auf, die Musik aber, die treueste Dolmetscherin der Empfindungen, grollt, weint oder lacht in dem Nachspiele noch, bis eine neue Situation neue Vorstellungen und Gefühle erregt und die frühern ganz und gar endet. Ungerechtfertigt sind Vor-, Zwischen- und Nachspiele überall da, wo die angegebenen Gründe nicht für sie sprechen, wenn man z. B. einem Schwätzer längere Vor- und Zwischenspiele in den natürlichen Redestrom werfen wollte. Auch versteht es sich von selbst, daß sie überall nicht zu lang ausgesponnen werden dürfen.

Dittersdorf hat in der Regel seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele in der angegebenen Weise und zwar mit großer Ausdruckskunst behandelt; er hat sie zugleich technisch so einfach

konstruirt, daß sie heute noch als treffliche Muster gelten können. Selten nur findet sich eines, das man gedehnt nennen könnte; keines aber, das nicht den Charakter, das Gefühl, die Situation treffend malte.

Durch die Vorspiele — sei im Vorbeigehen hier bemerkt — wäre recht wohl ein Fortschritt in der Opernmusik zu bewirken. Man könnte z. B. einer Person bei deren jedesmaligem Erscheinen dasselbe Vorspiel geben, damit es den Hauptcharakter dieser Person andeute. Natürlich müßte es stets nach der Situation und der Gemüthsstimmung, in welcher die Person auftritt, umgemodelt werden. Die thematische Kunst bietet dazu unerschöpfliche Mittel. Sie macht es ja möglich, daß eine Melodie, die in $^3/_4$ Takt, Allegro, A-dur, mit dem rechten Accompagnement u. s. w. Heiterkeit ausdrückt, durch Umsetzung in Adagio-Tempo, in A-moll, mit anderer Begleitung oder Harmonieunterlage, Traurigkeit erregen kann. —

Wer die Aufführung einer Dittersdorf'schen Oper mit der Erwartung besucht, eine reiche Sammlung neuer und merkwürdiger Modulationen zu vernehmen, wird sich sehr getäuscht finden. Er wird kaum eine einzige Wendung hören, die ihm nicht schon zu Ohren gekommen wäre. Aber man soll auch ein Kunstwerk im Ganzen betrachten; man soll nicht Jagd auf Einzelnheiten in demselben machen, nicht Befriedigung einer besondern Neigung oder Vorliebe durch dasselbe suchen. Dittersdorf folgt bei seinen Modulationen den allereinfachsten Grundsätzen: er schlägt einen Hauptton an und hält ihn fest. Dazwischen erscheinen einzelne Gruppen, in anderen aber meist nächsten Tonarten und die Modulation innerhalb dieser Gruppen und Perioden ist mit äußerst seltenen Ausnahmen leitereigen.

Diese Einfachheit aber ist bei ihm keineswegs eine Folge von Mangel technischer Gewandtheit; ihm war die Modulationskunst in so vollendet hohem Grade eigen, wie den besten Componisten seiner Zeit; er wandte sie aus Grundsatz einfach an, wie es seine Briefe über die komische Oper an einen Freund im ersten Jahrgange der Leipz. Allg. musik. Ztg. beweisen. Er wußte, daß zwischen einer komischen und einer tragischen Oper ein sehr großer Unterschied ist, und daß ganz verschiedene Dinge

auch durch ganz verschiedene Mittel dargestellt werden müssen. Die Gefühle und ihre Modifikationen sind in einer komischen Oper weit einfacher als in einer tragischen, sehr einfach sogar; darum kann in der ersten auch nur einfache Modulation zur Anwendung kommen, während bei der letztern eine reiche, wechselnde gerechtfertigt sein mag.

Durch das Festhalten einer Haupttonart, wie wir es bei Dittersdorf finden, und durch die leitereigene Harmonie tritt nicht nur jede Ausweichung in anderen Gruppen und Perioden schärfer hervor, das ganze Stück wird auch ein deutlicheres Bild einer bestimmten Situation. Man könnte in Dittersdorf'schen Opern oft sagen: das ist eine F-dur-Situation, das eine A-moll-Situation; der Ton stimmt mit der Situation stets überein und die Wirkung ist eine unfehlbare. Wir erfahren bei ihm, um was es sich handelt, ob um Freude oder Leid, ob um einen leichtblütigen oder schwermüthigen Charakter u. s. w., jederzeit, wie durch andere dramatisch-musikalische Mittel, ganz sicherlich durch die Tonart und die Modulation. In manchen neuen Opern weiß man oft schon nach den ersten Takten eines Stückes kaum noch, aus welcher Tonart dasselbe geht, und die Modulation darin ist vollständig ausdruckslos, so laut und oft sie sich auch hören läßt. Wenn man freilich bei jedem Gefühl und bei jeder Situation alle Arten von Akkorden anwendet, so können sie unmöglich zur Bezeichnung von etwas Besonderm und Bestimmtem dienen.
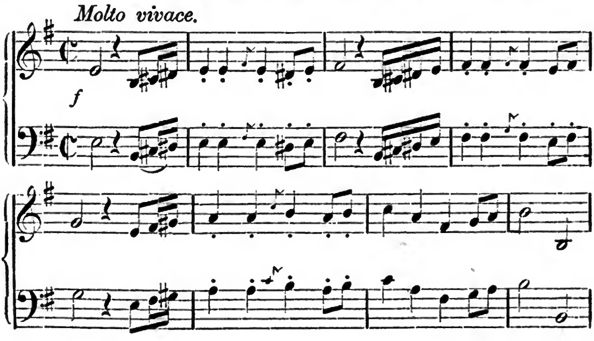
Das Studium der Partituren der Dittersdorf'schen Opern macht ferner das Angenehme und Wohlthuende der Reinheit und der sichern Ausdrucksweise recht klar, welche das Orchester, die Instrumentation und das Accompagnement, zu geben vermögen. Es findet sich, möchte ich fast behaupten, in einer solchen Partitur auch nicht ein Takt, dessen Instrumentationsfarbe mit der Gefühlsfarbe nicht übereinstimmte oder dessen Accompagnement (Stimmensprache) der Ausdrucksnuance widerspräche. Da ist nichts Falsches, nichts Ueberfärbtes, nichts Nebelhaftes und Trübes; jeder Gedanke vielmehr blank und rein und ganz das, was er seiner Natur nach sein soll.
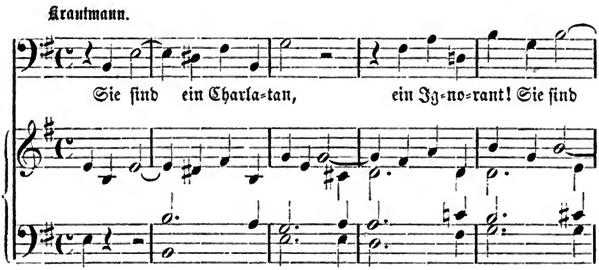
Dittersdorf besaß eine Schärfe und Klarheit in der Anschauung seiner Objekte, sowie gleichzeitig eine Sicherheit und Gewandtheit in der Auffassung und Gestaltung derselben innerhalb der Grenzen seines komischen Genres, wie sie nur große Talente zu erreichen vermögen, die mit hellblickender Beobachtungsgabe, mit lebendiger Empfindungsfähigkeit ausgestattet und, durch umfassendes Studium, mit vollständiger Beherrschung der Technik ausgerüstet sind.
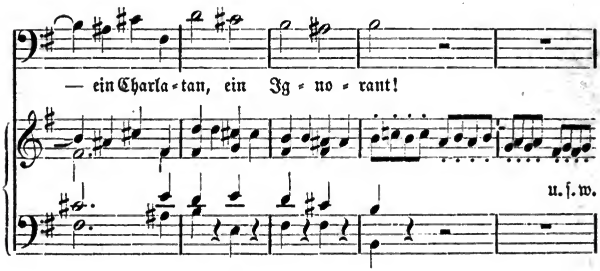
Er besaß überdies jenes ächte Künstlergemüth, das zwar — in Folge seiner vielseitigen Bildung und seines leichtbeweglichen Geistes — an den Erscheinungen seinerzeit keineswegs kalt und unberührt vorübergehen konnte, aber keiner derselben sich gefangen gab. Er theilte sich nicht zwischen Musik und andere Interessen; er war nur Musiker und wußte, daß bei getheiltem Interesse kein Kunstwerk irgend einer Art geschaffen werden kann. Es läßt sich ihm zutrauen, daß er selbst die Schlacht von Roßbach unbeachtet an sich hätte vorübergehen lassen, wenn er gerade mit der Frau Claudia beschäftigt gewesen, die ihrem Manne den Text lieset oder dergl. Er war ein Mensch, und obschon ein heiterer lebenslustiger, wenn nicht leichtsinniger, doch leichtgesinnter, so hatte er doch sicherlich auch seine trüben, kummervollen, gereizten Stimmungen, wie sie eben jeder Mensch hat. Ging er aber an seine Partitur, trat er in das Reich seiner heiteren Schöpfungen ein, dann schüttelte er allen Staub des Altagslebens, alle Spinneweben der Sorgen und lästigen Gedanken ab, so daß ihm kein Mißton in seiner Seele, keine Verbitterung folgte und in seine musikalischen Gedanken sich übertragen konnte. Er sah und empfand nichts als den Gegenstand, den er eben musikalisch zu schildern hatte, und es bot sich ihm keine Note dar, die einer andern als der eben vor ihm liegenden Sphäre angehörte. Daraus ist denn die Bestimmtheit seiner Werke entstanden, die das, was sie ihrer — höhern oder niedrigern — Art nach sein wollen und sollen, ganz und unvermischt sind. Wir Neueren lassen uns leider von Geistern, die mit der Kunst als solcher gar nichts zu schaffen haben, viel zu viel beherrschen und gestatten ihnen ein Mitwirken bei

Dingen, von denen sie ganz und gar fern bleiben sollten; daher die unnatürliche Farbe, die so vielen musikalischen Gedanken und ganzen Werken unserer Zeit „angekränkelt" ist. Der Künstler vor allem muß, wenn er etwas Rechtes sein oder leisten will, die Kunst und die Kraft besitzen, sich zu isoliren. Die leiseste Nebenvorstellung, die bei dem Schaffen im Gemüthe des Künstlers sich zeigt, trägt sich gar leicht in das Tonbild über und trübt die klare Farbe desselben. Goethe sagt bekanntlich einmal von Tiedge: „Hätte er ein besseres Schicksal gehabt, er hätte bessere Gedanken gebracht." Mit noch weit größerm Rechte kann man von manchem unserer heutigen Componisten sagen: „Hätte er eine andere Weltanschauung, einen andern Gedankenkreis gehabt, er hätte andere Werke gebracht." Vorzugsweise erklärt auch dies, warum wir in Deutschland so wenig heitere und komische Opern, warum wir überhaupt so wenige klare musikalische Gedanken haben, warum vor allen Dingen in unsern Tagen nicht: unsere Weltanschauung ist vorherrschend trüb und verbittert. Und wenn ja ein Componist einmal lachen und schäkern will, gleich tritt die kritische Polizei heran und erklärt, das Lachen in der Tonkunst sei unwürdig, unanständig, folglich verpönt! Gott besser's!

Wie aber hat Dittersdorf seine komische Musik geschrieben? Seht her! Denkt Euch einen Doctor und Apotheker, die gegen einander in Zorn gerathen. „Sie sind ein Charlatan" u. s. w.
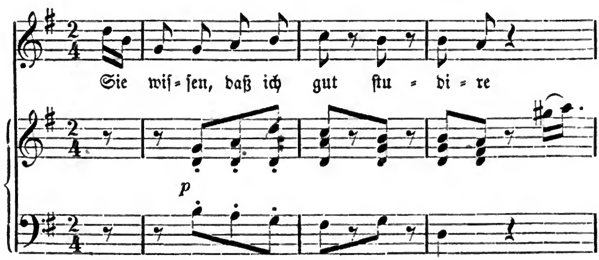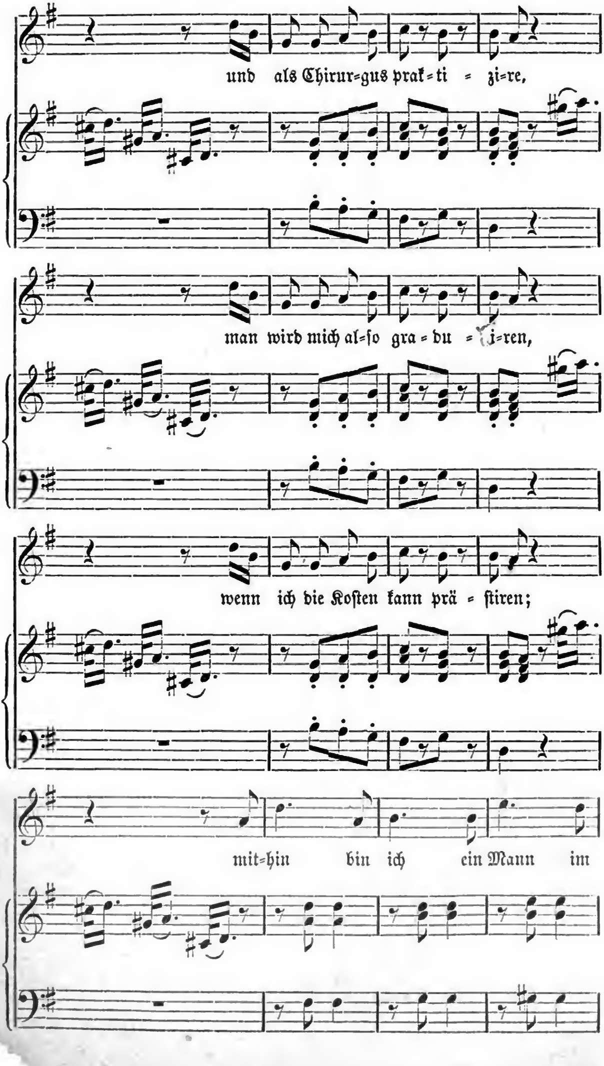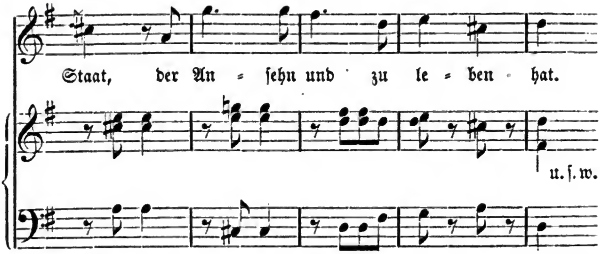








Ist dies vom größten Talente besser zu machen?

Sichel, der joviale junge Chirurg, ist bei der Auflösung vergessen worden; er ruft zuletzt: „Geduld, ich bin ja auch noch da“ und trägt in seiner Weise seinen Heirathsantrag vor.
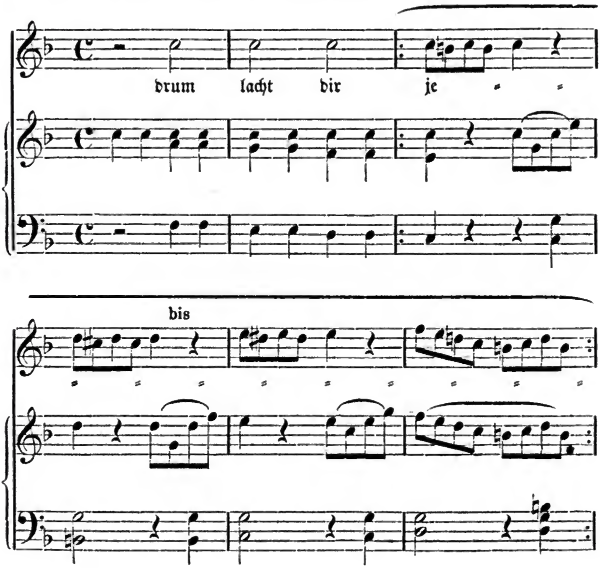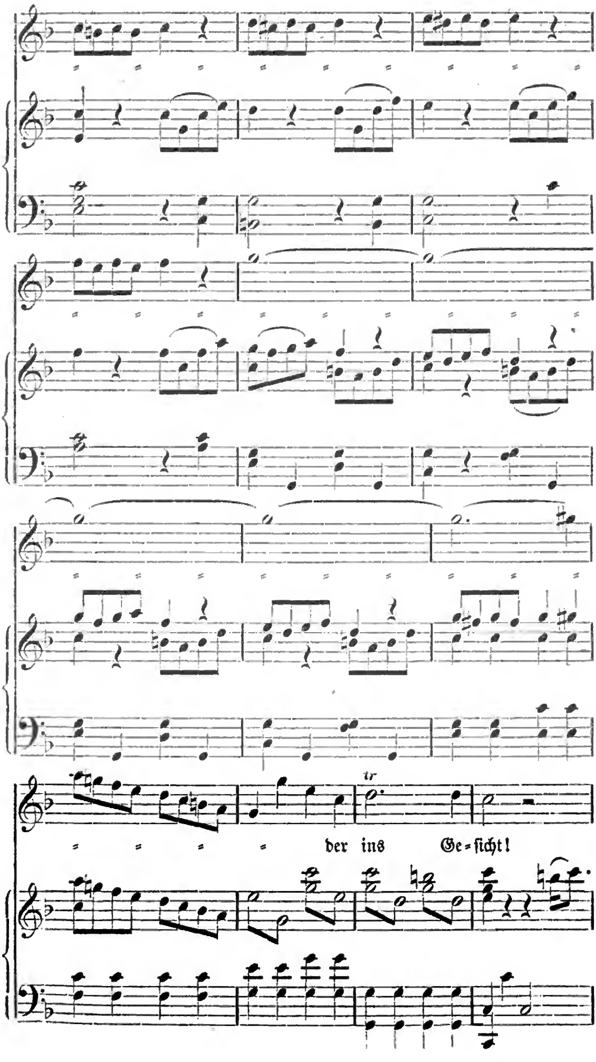



und als Chirur=gus prak = ti = zi=re,
man wird mich al=so gra = du = i=ren,
wenn ich die Kosten kann prä = stiren;
mit=hin bin ich ein Mann im
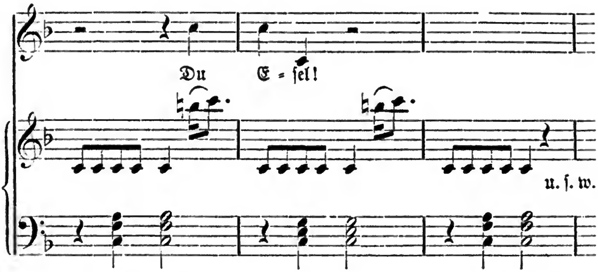



Ist es möglich ihn gutmüthigheiterer und verschmitzter vorzubringen?

Man sehe, wie Frau Claudia ihrem Mann die Worte „drum lacht dir jeder ins Gesicht" vorträgt und bemerke zugleich, wie Rouladen und Melismen kunstberechtigt sein können.




= = = = = = = = =
= = = = = = = = =
= = = = = = = = =
= = = = der ins Ge=sicht!




Ihr jungen Componisten aber, gehet hin und thut's dem alten Dittersdorf nach. Tretet Ihr nach seinen Maximen, in seinen Formen mit Euern eigenen neuen Gedanken in einer komischen Oper vor das Publicum, es wird Euch jubelnd danken!

---

31.

## Das Orchesterspiel und seine Mängel.

### I.

Ueber nichts hört man häufiger klagen als über schlechte oder verfehlte Aufführungen von Musikwerken durch die Orchester. Da wurde bald ein Tempo zu schnell genommen und das Stück wie in wilder Hetzjagd an dem Ohr vorübergepeitscht; dort schleppte sich ein anderes zu langsam, schläfrig und also langweilig hin, als wolle es nimmer enden. Hier klagt man über gänzlichen Mangel oder über falsche Vertheilung von Licht und Schatten; dort vermißte man jede Spur von feinerer Nuancirung; hier wurde eine Stelle durch falsche Stricharten zerstört, dort ein zartes Solo in dem brausenden Strome des Accompagnements ersäuft; hier drängte sich eine Nebenstimme anmaßend zu laut, selbst über die Hauptstimme hervor, die in blöder Bescheidenheit ihre Stelle nicht ausfüllte; dort machte Mißverstand oder Unverstand eines Spielers einen sanften, leisen Accent zu

einem frechen Kobold, der rücksichtslos in die weiche Stimmung hineinsprang; hier wurde der gemessene gravitätische Gang zum leichtfertigen Hüpfen, dort „leiser Elfentritt" zum drolligen Tappen eines gestiefelten Katers.

Solche Mängel der Ausführung durch die Orchester werden, wenigstens bisweilen, selbst von dem minder geübten Ohr der großen Masse der Zuhörer vernommen und empfunden; der gebildete Musiker, der Componist gar leidet Höllenpein, wenn er der Mißhandlung eigener oder fremder Werke beiwohnen muß. Und so viel wird wohl jeder mindestens zugeben, daß die Idee des Componisten in ihrer ganzen Schönheit, also vollendet, in Orchesteraufführungen höchst selten zum Vorschein kommt.

Dies erklärt denn auch die oft so verschiedenen Wirkungen von Orchesterwerken, sowie die häufig einander sogar widersprechenden Urtheile, die man über dieselben vernimmt. Sinfonien, Arien, ganze Opern fallen an einem Orte durch, an einem andern sprechen sie theilweise an, an noch andern entzücken sie. Im Allgemeinen trägt die Auffassungsfähigkeit des Publicums gewiß weit weniger die Schuld davon als die schlechte, oder doch mangelhafte Aufführung. Manches Stück gefällt später, nicht weil es ein Zukunftswerk und dem ersten Publicum unverständlich war, sondern weil die Ausführung allmählich eine bessere wurde. Auch geht wohl in einer Oper einem einzelnen Darsteller das rechte Verständniß des Werkes auf, das vorher nirgends ansprechen wollte, und nun lebt es mit einem Male in ungeahnter Schönheit, Kraft und Wirkung auf. Man denke nur an Beethoven's „Fidelio" und die große Schröder-Devrient.

Am häufigsten findet man gemischte Wirkungen von Orchesterwerken, d. h. einzelne Stellen darin sprechen an, andere nicht. Die Schuld davon muß unweigerlich der Componist tragen. Einiges, sagt man, sei ihm gelungen, Vieles nicht. Es ist aber recht wohl möglich, daß ihm Alles gelungen, daß aber der Dirigent des Orchesters oder dieses selbst nicht Alles verstanden oder nicht vollkommen ausgeführt hat.

Als Gegensatz zu den vielen halb und ganz mißlungenen

Musikaufführungen denke man sich zunächst einen ausgezeichneten Virtuosen, der seine Composition allein ausführt. Das Publicum wird hingerissen, selbst wenn der Werth des Werkes nicht gar groß ist, — durch die vollendete Ausführung. Man denke sodann, in Bezug auf das Zusammenspiel Mehrerer, an die Quartettaufführungen der Brüder Müller. Alle, welche dieselben hörten, stimmen darin überein, daß sie einen ähnlichen Genuß wie bei anderen Quartettaufführungen derselben Werke nie empfunden hätten. Man denke ferner an die Concerte des Pariser Conservatoire, an die Leistungen des Berliner Dom-Chors u. s. w., und man wird erkennen, wie außerordentlich wichtig für die rechte und volle Wirkung jedes Tonwerkes die möglichst vollendete, in allen, auch den kleinsten Theilen der Intention des Componisten entsprechende Ausführung ist.

Nun weiß ich gar wohl, daß bei vielen Orchestern gar Mancherlei einwirkt, was vollendete Aufführungen von Musikwerken durch sie geradezu unmöglich macht; Einiges aber könnte besser werden, wenn man ernstlich wollte, und darum mache ich hier auf einzelne Mängel und deren Beseitigung aufmerksam.

1. Die Orchesterdirigenten beschäftigen sich **vor** den Proben selten lange genug mit dem Werke und dringen deshalb nicht tief genug in dasselbe ein, um die Idee des Componisten vollständig zu erfassen.

Was, um neuere ausgezeichnete Dirigenten zu nennen, Habeneck und Mendelssohn geleistet, zu welchem hohen Grade von Vollkommenheit sie ihre Orchesteraufführungen gebracht haben, ist bekannt. Es kann also durch den Dirigenten, schon nach der jetzigen Weise, Außergewöhnliches geleistet werden; — aber wie viele Habenecks und Mendelssohns haben wir?

Das Orchester soll und muß ein Virtuose sein, der die ganze Technik vollständig beherrscht. Der Dirigent dagegen ist der Geist dieser Orchestervirtuosen, der durch den ausführenden Körper die Poesie des Stückes zur Wirkung bringt. Das einzelne Orchestermitglied kann aus seiner einzelnen Stimme den

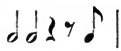
Geist und die Poesie gar nicht herauslesen; sie müssen ihm durch Den mitgetheilt werden, welcher das Ganze überschaut, durchdrungen und in sich aufgenommen hat.

Will der Dirigent dies vermögen, so muß er das aufzuführende Werk nothwendigerweise so lange vorher studirt haben, daß er den Geist desselben vollständig erkannt, in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat, wie der Componist selbst.

Manche *können* das nicht; Andere, die es wohl vermöchten, *wollen* es nicht oder thun es nicht — aus Bequemlichkeitsliebe.

Daß bei Nichterkennen des Geistes eines Stückes und der Bedeutung einzelner Theile desselben mangelhafte Aufführungen vorkommen müssen, ist wohl sehr natürlich. Ich führe nur ein Beispiel an, wie sehr die falsche Ausführung einer Stelle die durch den Componisten beabsichtigte Wirkung zu beeinträchtigen vermag; wie sie dagegen sofort in ihrem wahren Charakter erscheint, wenn sie von dem Dirigenten recht verstanden und demzufolge durch das Orchester richtig vorgetragen wird.

Nach der Unisonofermate des ganzen Orchesters im Anfange des Adagio der Ouverture Beethoven's zu Egmont tragen die Saiteninstrumente in ihren tiefsten Lagen einen Satz von vier Takten vor, nach welchem Blasinstrumente einen zweiten in einer höhern Tonregion sanft erklingen lassen.

Ich erinnere mich nicht, den ersten Rhythmus 
 anders als halbstark, und die halben Noten, sowie die Achtel und das letzte Viertel breit, aneinanderklingend, nach ihrer ganzen Geltung ausgeführt gehört zu haben. Gleichwohl beweiset der Dirigent, der so vortragen läßt, daß er die Stelle ganz und gar nicht verstanden, die Idee Beethoven's nicht erkannt hat, die so natürlich und leicht erkennbar ausgedrückt ist.

Diese vier Takte symbolisiren die eine Seite des ganzen Goethe'schen Stückes: das böse Schicksal, das in der Macht des

grausamen, harten, finstern Spaniers auf den Niederlanden lastet. Der darauf folgende Satz dagegen symbolisirt die zweite Seite des Stückes: das unter dem lastenden Drucke klagende niederländische Volk, — oder, spezieller ausgedrückt, der erste Satz charakterisirt den kalten, verschlossenen, blutdürstigen Alba, der zweite Egmont und Klärchen.

Wird der erste Satz nun ausgeführt, wie ich oben beschrieben, so muß sich Beethoven im Grabe umwenden, denn aus seinem düstern, starren, harten, energischen Gedanken ist ein matter, schlaffer geworden, der nichts weniger charakterisirt als den eisenstarren Alba.

Alle Noten dieses Satzes müssen mit dem stärksten Grade des Forte vorgetragen werden, und hart und spitz, keine einzige ganz und breit austönend; zwischen jeder muß vielmehr ein kleiner Raum liegen, wie eben das Staccato vorgetragen wird.

Treten dann im zweiten Satze die Blasinstrumente mit der möglich zartesten Klage ein — was freilich auch selten oder nie zu hören ist — dann erst sind und wirken beide Sätze was Beethoven beabsichtigt hat.

Die ersten zwei Takte des ersten Satzes kommen im Allegro im $^3/_4$-Takt mehrmals wieder und in demselben Charakter vor, worauf auch in den zwei folgenden die Klage der Blasinstrumente wieder folgt. Hier führt man die Stelle öfters richtig auf. Erkennt man die thematische Aehnlichkeit mit dem Adagiosatze nicht, daß man von dem einen auf den andern schließen könnte?

Solcher mißverstandenen und mißhandelten Tongedanken aus Meisterwerken ließen sich noch viele anführen; dies eine Beispiel gnügt aber als Beweis, wie viel davon abhängt, ob der Dirigent die Gedanken wohl erkannt oder nicht.

2. Die Bogenführung auf den Saiteninstrumenten ist nicht gleich.

Wer sich die Mühe nehmen will, bei der Aufführung eines Orchesterstückes die Bogen der Streichinstrumente eine kurze Zeit zu beobachten, wird sich sogleich durch den Augenschein von der Anarchie überzeugen, welche in der Bogenführung herrscht. Der

eine Spieler streicht hinauf, der andere hinunter; der eine macht einen kurzen, der andere einen langen Strich u. s. w. Die Bogenführung scheint also im Allgemeinen ganz und gar für den Vortrag des Stückes nicht in Betracht zu kommen, sondern vielmehr der Willkür oder Bequemlichkeit jedes einzelnen überlassen zu sein, während jeder Virtuose bekanntlich große Sorgfalt gerade auf die Bogenführung wendet und ihr eine bedeutende Wichtigkeit beilegt, so daß es ihm nichts weniger als gleichgiltig ist, ob er an einer Stelle das eine Mal hinauf, ein anderes Mal herunterstreicht, ob er einen langen oder kurzen Strich macht u. s. w. Auch weiß Jeder, der ein Streichinstrument spielt und einen leidlich guten Lehrer hatte, recht wohl, welchen Werth dieser auf Bogenführung und Strichweise legte.

Sollte es nun bei Orchesteraufführungen gleichgiltig für die mannichfaltige Nuancirung des Vortrags sein, in welcher Weise jeder Einzelne streichen will, ob zehn mit dem Bogen hinauf, zehn andere dagegen herunter fahren? Ob eine legirte Stelle von Einigen der Spieler mit einem Striche, von Anderen mit getheiltem Striche, halb Nieder-, halb Aufstrich, ausgeführt wird?

Ich erinnere mich gehört zu haben, daß in einer frühern Zeit sämmtliche Streichinstrumentisten in dem Münchener Orchester den Bogen wie ein Mann geführt haben, und daß dies nicht blos für das Auge ein angenehmer Anblick gewesen sei, sondern auch die exakte und energische Ausführung außerordentlich erhöht habe.

Was das eine Orchester geleistet hat, kann für keins eine Unmöglichkeit sein. Eine nur kurze ernste Uebung würde hinreichen, diese so wünschenswerthe Gleichmäßigkeit herbeizuführen.

3. Viele Abbreviaturen in unserer Notenschrift sind unbestimmt oder doch nicht allen Musikern ganz sicher geläufig.

Wir haben Vorschläge, kurze Vorschläge, Doppelvorschläge, Zwischenvorschläge, Doppelschläge, Nachschläge bei den Trillern, Mordente u. s. w. Man lasse diese Dinge von sechs Musikern ausführen, so daß einer den andern nicht hören kann, und

merke auf, welche Verschiedenheiten sich ergeben werden. Man höre aber auch bei Orchesteraufführungen auf diese Dinge und man wird sich bald überzeugen, welche Unsicherheit, welche Verschiedenheit darin zum Vorschein kommt. Es kann dies auch nicht anders sein, da selbst die Lehrbücher, die Schulen, in der Erklärung solcher Abbreviaturen von einander abweichen. Es thut demnach eine Reformation darin hoch noth, daß alle Abbreviaturen, die zu Irrthum, zu Verschiedenheit in der Ausführung Veranlassung geben können und wirklich geben, ein für allemal verbannt und die Figuren so geschrieben werden, wie sie ausgeführt werden sollen.

## II.

4. Die musikalischen Vortragszeichen sind nicht scharf bestimmt genug.

Crescendo heißt zunehmend (an Stärke), decrescendo abnehmend. Von welchem Punkte aus zu- oder abnehmend? Vom leisesten pianissimo, vom piano, vom ersten Grade des forte u. s. w. an? Wie ist das leiseste Pianissimo? Wie lang ist das crescendo? Sein Zunehmen muß doch in einem viertaktigen Gedanken anders ausgeführt werden, als in einem achttaktigen, in diesem anders als in einem zwanzigtaktigen; anders in einem Adagio als in einem Allegro u. s. w.

Vierzig Orchestermitglieder vielleicht sollen z. B. ein crescendo ausführen, in allen Graden gleichzeitig in gleicher Weise, so daß Alle die Stärke in einem gegebenen Zeitpunkte ganz gleich anschwellen lassen, ihr einen gleichen, kaum merklichen Grad zugeben, und dies wird nicht genauer bestimmt als höchstens durch ein poco a poco crescendo angegeben.

Unter hundert Crescendos hört man darum auch vielleicht und höchstens ein glücklich gelungenes; alle andern sind mehr oder weniger verfehlt.

Eine Abhilfe für diesen unableugbaren Uebelstand ließe sich vielleicht zunächst durch eine schärfere Bestimmung der Grade des Zu- oder Abnehmens und Angabe der Stelle finden, an welcher alle Instrumente, die dabei thätig zu sein haben, in den angegebenen Grad einsetzen müssen.

Nehmen wir z. B. für ein achttaktiges Crescendo vier Grade des Anschwellens an, so würde schon weit mehr Bestimmtheit und Uebereinstimmung für die Ausführenden gewonnen werden, wenn in der Stimme eines Jeden diese Grade in Zahlen gleichmäßig und übereinstimmend angegeben würden, z. B. p. 1 .... 2 .... 3 .... 4 .... Ebenso rückwärts bei dem Decrescendo. Aehnliches wäre für die Tempobeschleunigung bei accelerando, für Tempoverlangsamung bei ritardando 2c. zu thun.

Bis jetzt ist es dem Ermessen jedes einzelnen Musikers überlassen, wie er die erwähnten Bezeichnungen ausführen will, und man kann sich unmöglich wundern, daß geringe Uebereinstimmung unter den Orchestern herrscht.

5. Sollen die Leistungen der Orchester der Vollkommenheit zugeführt werden, die zu erreichen ihnen möglich ist, so muß dreierlei geschehen.

1) Die ungenügenden Vortragszeichen müssen verbannt, es müssen noch andere als die jetzt gebräuchlichen eingeführt, alle aber auf das Strengste und Unzweideutigste bestimmt werden. Diese Vermehrungen und Verbesserungen wären in einem kurzen Orchestercodex zu sammeln, und die Aufstellung eines solchen dürfte ein würdiger Gegenstand zu einer Preisaufgabe sein. Ein solcher von Kennern geprüfter und gekrönter Codex würde sicherlich von allen Dirigenten angenommen und befolgt werden, denn durch Abweisung oder Nichtbeachtung desselben gäbe Einer sich ja sofort als indifferenten Künstler zu erkennen. Die so festgestellte Bezeichnungsweise müßte von allen Componisten in ihren Werken befolgt werden und es würde dies sicherlich geschehen, da es ja für ihre Werke nur von Vortheil sein könnte.

2) Die Componisten müssen, wie die Schriftsteller zu ihren Büchern, zu ihren Werken eine Erklärung, eine Darlegung dessen, was sie im Ganzen bezweckten, sowie ein Hinweis auf die Stellen mit geben, deren richtige Auffassung von besonderer Wichtigkeit ist.

Dies würde für die Compositionskunst überhaupt von Vortheil und sie fördernd sein. Müßte jeder Componist bei jedem

seiner Werke aussprechen, was er damit gewollt, so würde er ohne klares Bewußtsein dessen, was er zu leisten gedenke, gar nicht an das Componiren gehen. Schwiegen dann die, welche bisher höchstens mit einer dunkeln Idee von ihrer Absicht arbeiteten, so gewänne das Publicum und die Kunst.

Würde die Vorerklärung des Componisten zu seinem Werke bei dessen Aufführung als Programm auf dem Zettel mit abgedruckt, so wäre für das bessere Verständniß der Composition viel gethan.

Wagner hat, was rühmend anzuerkennen ist, mit der Erklärung zu der Tannhäuser-Ouvertüre einen Anfang gemacht und den Nutzen wird Niemand bestreiten mögen.

3) Die Orchester müssen Jahr aus Jahr ein Uebungsstunden halten. Ich weiß, daß manche Orchester stark in Anspruch genommen sind; aber an zwei Tagen in der Woche eine Stunde kann jedes anwenden, und die Zeit, welche sie diesen Uebungen widmen, werden sie bald an den Proben ersparen. Proben allein genügen nicht, denn Proben sind keine Uebungen.

Diese Uebungen hätten in zwei Theile zu zerfallen: 1) in reine, in denen man die Elemente des Spieles durchnähme, z. B. alle Grade des crescendo vom leisesten pianissimo bis zum stärksten forte 2c.; 2) in vorbereitende zu aufzuführenden Werken. In diesen hätte der Dirigent das Programm, das der Componist seinem Werke mitgegeben, dem Orchester mitzutheilen und, wenn nöthig, weiter auszuführen oder zu erläutern. Dann wären einzelne Theile, Perioden 2c. nach und nach bis zur vollkommensten Ausführung auszuarbeiten 2c. Was in solcher Art zu leisten ist, haben die Brüder Müller, haben die vier pariser Künstler, die Beethoven's letzte Quartette einstudirten (s. Flieg. Blätter I. 2. Feuilleton), hat Habeneck mit seinem Orchester bewiesen. Der Letztere übte mit demselben Beethoven's eroica zwei Jahre hindurch, ehe er mit der Aufführung vor das Publicum trat.

Mögen diese Andeutungen als fruchttragende Samenkörner auf guten Boden fallen!

32.

## Ein Quartett bei Goethe.

### Erinnerung aus Weimars großer Zeit.

Es war Anfangs November, im Jahre 1821, als drei Mitglieder der weimarischen Hof-Capelle, Musikdirector Goetze, erste Violine, Amad. Müller, zweite Violine, Haase, Cello, und der Schreiber dieser Zeilen, Bratsche, zu dem Herrn Geheimerath von Goethe bestellt, von dem Diener in das bekannte Zimmer, vorn heraus nach dem sogenannten Plan liegend, eingeführt wurden. Drei Pulte standen an der Seite des geöffneten Flügels für uns bereit. Auf demselben lag ein Convolut geschriebener Notenhefte. Neugierig, wie ich in Sachen der Musik immer war und noch bin, blätterte ich darin und las: Studien im doppelten Contrapunkt; ein anderes Heft war überschrieben: Fugen; ein drittes: Kanons. Dann kam: Quartett für Clavier mit Begleitung von Violine, Viola und Cello. Auf allen Heften stand der Name: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die Noten waren mit fester zierlicher Hand geschrieben, und soviel ich bei schnellem Ueberblick bemerken konnte, zeigte die Mache einen tüchtig ausgebildeten Künstler. Der Name Mendelssohn als Musiker war uns unbekannt.

Während wir unsere Instrumente in die Hand nahmen und vorläufig in Stimmung mit dem Clavier setzten, trat ein langer Mann herein, den man seiner militärisch straffen Haltung nach wohl für einen ehemaligen Wachtmeister hätte halten können. Mir war er indeß nicht fremd, ich hatte ihn das Jahr vorher in Berlin besucht, — es war der Professor Zelter, der bekannte Director der Berliner Singakademie, Goethe's treuer Freund und Duzbruder.

Er begrüßte uns freundlich und mich als „alten Bekannten“. „Ich bin voraus gegangen, meine Herren,“ begann er dann, „um vorläufig eine Bitte an Sie zu richten. Sie werden einen zwölfjährigen Knaben kennen lernen, meinen Schüler, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Seine Fertigkeit als Clavierspieler, mehr

wohl noch sein Compositionstalent werden Sie wahrscheinlich in einigen Enthusiasmus versetzen. Nun ist aber der Junge eine eigene Natur. Alles Dilettantengejauchze um ihn herum berührt ihn nicht; auf das Urtheil der Musiker aber lauscht er begierig und nimmt jedes für blanke echte Münze; denn der junge Kiekindiewelt ist natürlich noch zu unerfahren, um wohlwollende Aufmunterung von verdienter Anerkennung immer gehörig unterscheiden zu können. Darum, meine Herren, wenn Sie zu einem Lobgesang angeregt werden sollten, was ich immer zugleich wünsche nnd fürchte, so führen Sie ihn in mäßigem Tempo, nicht zu geräuschvoll instrumentirt, und in C-dur, der ungefärbtesten Tonart, auf. Bisher habe ich ihn vor Eitelkeit und Selbstüberschätzung bewahrt, diesen vermaledeiten Feinden alles künstlerischen Fortschreitens."

Ehe wir noch etwas auf diese einigermaßen sonderbare Anrede erwidern konnten, kam er hereingesprungen, der Felix. Ein schöner, blühender Knabe, mit entschieden jüdischem Typus, schlank und gelenk; reiches, schwarzes Lockenhaar floß ihm bis in den Nacken herab. Geist und Leben sprühten aus seinen Augen. — Er sah uns einen Augenblick neugierig an, dann trat er auf uns zu und gab jedem freundlich zutraulich die Hand, wie alten Bekannten.

Mit Felix war auch Goethe eingetreten, der unsre ehrfurchtsvolle Verbeugung freundlich grüßend erwiderte. „Mein Freund," sagte er, auf Zelter deutend, „hat da einen kleinen Berliner mitgebracht, der uns dieser Tage große Ueberraschung als Virtuose bereitete. Nun sollen wir ihn auch noch als Componisten kennen lernen, wozu ich Ihre Beihülfe erbitte. So laß uns denn hören, mein Kind, was Dein junger Kopf producirt hat." Bei diesen Worten strich Goethe dem Knaben über die langen Locken.

Allsobald lief dieser zu den Noten, legte die Stimmen für uns auf die Pulte, die Principalstimme auf den Flügel, und nahm eilig Platz auf dem Sessel. Zelter stellte sich hinter Felix zum Umwenden, Goethe einige Schritte seitwärts, die Hand auf den Rücken; der kleine Componist warf einen feurigen Blick

auf uns, wir legten die Bogen an, eine Bewegung von ihm mit dem Lockenhaupt und das Spiel begann.

Goethe hörte alle Sätze mit der gespanntesten Aufmerksamkeit an, ohne besondere Bemerkungen zu machen, als etwa nach dem einen Satz ein „Gut", nach dem andern ein „Brav", welches er mit einem freundlich beifälligen Nicken begleitete. Zelter's Ermahnung eingedenk, zeigten auch wir dem Knaben, dessen Antlitz im Verfolg des Vortrags sich immer höher röthete, unsern Beifall nur durch erfreute Mienen.

Als der letzte Satz zu Ende, sprang Felix von seinem Sitz auf und blickte Alle der Reihe nach mit fragendem Blick an. Er mochte nun etwas über sein Werk hören wollen. Goethe aber nahm, wahrscheinlich von Zelter gestimmt, das Wort und sagte zu Felix: „Recht brav, mein Sohn! Die Mienen dieser Herren" — auf uns deutend — „sprechen deutlich genug aus, daß ihnen Dein Product recht gut gefallen hat. Nun geh' hinunter in den Garten, man erwartet Dich, und erhole und kühle Dich ab, denn Du brennst ja lichterloh."

Ohne Weiteres sprang der Knabe zur Thür hinaus.

Als wir unsere Blicke fragend auf Goethe richteten, ob wir entlassen seien, sagte er: „Verweilen Sie noch ein wenig, meine Herren; mein Freund und ich wünschen Ihre Ansicht über des Knaben Composition zu vernehmen."

Es entspann sich nun eine längere Unterhaltung, deren speciellen Gang ich freilich nach so vielen Jahren nicht mehr anzugeben vermag, weil ich leider in meinen Tagebüchern nichts darüber aufgezeichnet finde. Manche Aeußerung ist mir jedoch im Gedächtniß geblieben, da mein späteres näheres Verhältniß zu Mendelssohn mir öfter Anlaß gab, mich jenes ersten Zusammentreffens mit ihm wieder zu erinnern.

Goethe bedauerte, daß wir den Kleinen heute nur im Quartettspiel kennen gelernt hätten. „Die musikalischen Wunderkinder," sagte er, „sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine so große Seltenheit mehr; was aber dieser kleine Mann im Phantasiren und Primavistaspielen vermag, das grenzt

an's Wunderbare und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten!"

„Und Du hast doch den Mozart in seinem siebenten Jahre in Frankfurt mit angehört!" sagte Zelter.

„Ja," erwiderte Goethe, „damals zählte ich selbst erst zwölf Jahre und war allerdings, wie alle Welt, höchlich erstaunt über die außerordentliche Fertigkeit desselben. Was aber Dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten, wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zu dem Lallen eines Kindes."

„Allerdings," sagte Zelter lächelnd, „was das Fingergeschlecht betrifft, so spielt der Felix die Concerte, mit denen Mozart seiner Zeit die Welt in Erstaunen versetzte, als leichte Spielerei frisch vom Blatte weg, ohne eine einzige Note sitzen zu lassen. Aber das können jetzt viele Andere noch. Bei mir handelt sich's um das schaffende Talent des Knaben, und" — sich an uns wendend, — „was meinen nun die Herren zu seiner Quartett-Composition?"

Es wurde von unserer Seite mit voller Ueberzeugung ausgesprochen, daß Felix viel selbstständigere Gedanken producire, als Mozart in denselben Jahren, der damals noch nichts anderes als gewandte Nachahmungen des Vorhandenen geliefert habe. Hiernach sollte man schließen dürfen, daß die Welt mit diesem Knaben einen zweiten Mozart in verbesserter Auflage erhalten werde, und um so sicherer, als er von blühender Gesundheit strotze und alle äußeren Umstände ihm so günstig wären.

„Möchte es so sein!" sagte Goethe. „Wer aber kann sagen, wie ein Geist sich in der Folge entwickeln mag? Wir haben schon so manches vielversprechende Talent falsche Wege einschlagen und unsere großen Erwartungen täuschen sehen. Indeß davor wird diesen jungen Geist der Lehrer bewahren, den ihm das gute Glück in Zelter zugeführt hat."

„Ich nehme es wohl ernst mit dem Jungen und halte ihn neben seinen eigenen freien Arbeiten immer bei der Stange der strengen contrapunktischen Studien. Allein wie lange kann das noch dauern, so entläuft er meiner Zucht — ich kann ihn ja

eigentlich jetzt schon nichts Wesentliches mehr lehren — und einmal frei, wird sich's erst zeigen, wohin seine eigentliche Richtung geht."

„Ja, und überhaupt," sagte Goethe, „ist es mit dem Einfluß des Lehrers eine problematische Sache. Das, was den Künstler groß und eigenthümlich macht, kann er nur aus sich selbst schaffen. Welchen Lehrern danken denn Raphael, Michel Angelo, Haydn, Mozart und alle ausgezeichneten Meister ihre unsterblichen Schöpfungen?"

„Freilich," bemerkte Zelter, „es haben Viele angefangen wie Mozart, aber noch ist ihm Keiner nachgekommen. (Beethoven wurde nicht erwähnt und so nannten auch wir seinen Namen nicht.) „Der Felix hat Phantasie, Gefühl und tüchtige Technik, Alles in eminentem Grade; er hat überall gute, zuweilen charmante, nichts weniger als Knabengedanken, aber vor der Hand ist es doch nur erst hübsche Musik, die noch auf der Erde herumkriecht, die Sprache des Genius weht noch nicht darin, darüber täusche ich mich nicht. — Meinen Sie nicht so, meine Herren?" — Da er es selbst aussprach, konnten wir ihm wohl beistimmen. Doch fügte ich hinzu: „Auch in Mozart's Knabencompositionen war diese Sprache noch nicht zu vernehmen."

Hier erlaubte ich mir die Frage, ob dieses Quartett auch ganz, wie wir es gehört, von dem Kleinen herrühre. „Ja, ja," erwiderte Zelter, „alles eigenhändig und — eigengeistig, ich sage, auch ganz eigengeistig. Was Sie gehört haben, bringt er jetzt fertig, ohne jegliche Beihülfe. Ich weiß wohl, wie's die meisten Lehrer machen. Um ihre Lehrkunst zu apotheosiren, überschmieren sie die Arbeiten ihrer Schüler so lange, bis von den Gedanken der letzteren wenig oder nichts übrig bleibt, und geben's dann für die Arbeit der Scholaren aus. Das ist eine niederträchtige Schwindelei und Charlatanerie. Sie täuschen nicht allein die Angehörigen und das Publicum, sondern auch die Schüler selbst, die sich bald einbilden, Alles selbst gemacht zu haben. Es ist ein Uebel, das schon manches wirklich schöne Talent verdorben und in seiner höhern Ausbildung gehemmt hat. Den da lasse ich gewähren, lasse ihn jetzt machen, was

er jetzt machen kann; da bleibt die Schaffenslust stets frisch, weil er mit dem jedesmal Gemachten zufrieden ist und ihm die Freude am Gelungenen nicht durch die Kritik vergällt wird. Die kömmt bald von selbst. Die Einsicht wächst und damit der Trieb zum Neu- und Bessermachen. Darum hat dieser zwölfjährige Bube schon mehr geschrieben, als mancher Dreißigjährige; mag's sein, wie's will, es ist da, als nöthige Stufe, die Keiner, auch das höchste Genie nicht, zu überspringen vermag. Behüte uns der Himmel die seltene Pflanze vor allen störenden Einflüssen, so wird sie sich gewiß als ein Prachtexemplar entfalten."

Dies waren ungefähr die Aeußerungen, deren ich mich noch erinnere. —

## Siebenzehn Jahre später.

Der Knabe war zum Manne erwachsen. Ich hatte seinen steigenden Ruf und Ruhm mit Interesse verfolgt, mich an seinen fortwährend erscheinenden, immer bedeutender herausgearbeiteten Werken mit steigender Theilnahme erfreut, ihn aber während siebenzehn Jahren persönlich nicht wieder gesehen. Jetzt war er der berühmte Dirigent der Leipziger Gewandthausconcerte, die durch seinen Geist auf ihren Höhepunkt gebracht worden waren. Von allen Seiten wurden die Leistungen dieses Orchesters unter Mendelssohn's Commandostab als das Vortrefflichste gerühmt, was man an exactem, geistvollem, energischem und fein ausgearbeitetem musikalischen Ensemblespiel wahrnehmen könne. Was Wunder, daß ich dieses Genusses einmal theilhaftig zu werden wünschte. Und so setzte ich mich hin, schrieb ein Tonbild für großes Orchester, und wandte mich, als es fertig, brieflich mit der Bitte an Mendelssohn, es im Gewandhaus zur Aufführung bringen zu dürfen. Ich sprach von keiner pecuniären Vergütung dafür und nur den Wunsch aus, mein Werk selbst einstudiren und dirigiren zu dürfen.

Bald darauf erhielt ich einen freundlichen Brief von Mendelssohn, worin er mir meldete, daß man der Aufführung meines Tonbildes mit Vergnügen entgegensehe und es der Direction auch sehr angenehm sein werde, wenn ich es dem Publicum selbst

vorführen wolle. Ich erwähne dieses Briefes vorzüglich einer Stelle wegen, die sein edles, liebevolles, zugleich zartes, gegen Künstler vornehmlich immer nach Möglichkeit hülfreiches Gemüth charakterisirt. Er schrieb nämlich: „Es schien mir auch wünschenswerth, daß Ihnen, zu Deckung eines Theils der Reisekosten wenigstens, ein Honorar angeboten würde, obgleich Sie nichts davon erwähnten; unsere Mittel sind freilich sehr beschränkt, indeß dachte ich doch, es möchte Ihnen nicht unwillkommen sein, und auch hierauf höre ich, daß die Herren Directoren eingegangen sind.“ Das war im November 1838.

Bald darauf kam ich mit meinem Opus nach Leipzig. Mendelssohn empfing mich auf's Freundlichste, Herzlichste, war in den Proben eifrig beiräthig, um die Ausführung so vollkommen wie möglich zu machen, und als er an dem verhängnißvollen Abende zu mir auf das Orchester kam und meine nervöse Stimmung bemerkte, sagte er: „Sie scheinen Angst zu haben?“ — „Ach, sehr starke,“ erwiderte ich. — „Ah, bah!“ sagte er darauf, „das haben Sie nicht nöthig. Ihr Werk ist gut, das wissen und müssen Sie wissen. Wie es das Publicum heute aufnimmt, was kommt darauf an! Wollen wir's besser verlangen, als es den größten Meistern von jeher so oft gerade mit ihren besten Sachen ergangen ist?“

Die Composition erhielt, wie die Leipziger Kritik schrieb, einen succès d'estime. Ich war auf's Tiefste niedergeschlagen und sagte von der Zeit an der Composition die Freundschaft auf. Ich erwähne dieses Umstandes auch nur, weil es der Anlaß zu einem freundschaftlichen Verhältniß zu Mendelssohn wurde, der in meiner Musik doch etwas mehr als das Publicum gefunden haben mochte, denn er hat mir von da an stets eine große Theilnahme bewiesen und erhalten.

Zum Beweise theile ich einen späteren Brief von ihm aus dem Jahre 1843 hier vollständig mit. Meines Wunsches, der darin berührt ist, kann ich mich nicht mehr entsinnen. Es liegt auch nichts daran.

„Lieber Herr Lobe!

Wie gern ich jeden Ihrer Wünsche erfüllen möchte, wissen Sie wohl. Aber ich bin im Augenblick nicht im Stande Ihnen die gewünschten Themas und Durchführungen aufzuschreiben, weil mich eine Menge Arbeiten und Geschäfte gar zu sehr in Anspruch nehmen, und besonders weil ich glaube, daß es von Ihnen selbst gemacht sein muß, wenn es gerade für Ihren Zweck recht passen soll. Ich lege daher diesen Zeilen die Partitur eines Quartetts und die meiner neuen Symphonie bei, und bitte Sie dieselben zum Andenken an mich zu behalten. Vielleicht finden Sie darin, was Sie brauchen? wo nicht, so wird Ihnen eine dortige Musikalienhandlung gewiß die Partituren meiner vier übrigen Quartetten, die jetzt alle bei Breitkopf und Härtel erschienen sind, zur Ansicht leihweise schicken, und wenn sie Umstände machen sollten, so will ich mit Breitkopf und Härtel reden, daß die es thun. Ich hoffe (oder fürchte?) aber, Sie werden an den beiden Sachen, die ich beifolgend schicke, übergenug haben. Die Symphonie hätte ich Ihnen ohnedies über kurz oder lang geschickt, oder bei einer Durchreise selbst gebracht; denn sie ist mir lieb, und Sie wissen, wie viel mir daran gelegen ist, wenn einem Musiker, wie Sie, ein Stück recht ist, das mir selbst recht ist.

Vollenden Sie nur Ihre Oper bald, daran fehlt es doch jetzt an allen Ecken und Enden. Und gebe Gott, daß unsre Verhältnisse sich hier günstig gestalteten, daß wir im Stande wären, Sie hier zu fesseln, ohne die Sorge, daß Sie es später bereuen möchten, uns ein Opfer gebracht zu haben. Ich gebe die Hoffnung nicht verloren, daß dies in den nächsten Jahren wohl noch einmal so weit kommen könnte, aber freilich möchte ich am liebsten, es wäre gleich! Wann es aber auch sei, kein Mensch wird sich mehr darüber freuen und mit mehr Lust auf die Erfüllung einer solchen Aussicht hinarbeiten als Ihr stets aufrichtig

Ihnen ergebner
Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Von dieser Zeit an habe ich manche glückliche Stunde mit dem geliebten Meister verlebt. Er kam mehrmals nach Weimar, und dann spielte er uns, und einigen ihm besonders genehmen Personen, entweder bei mir oder bei dem damaligen Musiklehrer Montag seine neuesten Compositionen vor. Größere Gesellschaft aber verbat er sich stets bei solchen Gelegenheiten. „Lassen Sie uns heut Abend Musik machen," sagte er gewöhnlich, „aber ganz unter uns. Wir müssen im Nothfall die Röcke ausziehen und in Hemdärmeln spielen können." Eines Abends kam ich erst nach zehn Uhr aus einer Opernprobe nach Hause. Freudigen Angesichts kam meine Frau mir entgegen mit der Frage: „Wer, denkst Du, ist hier gewesen? Mendelssohn! Er war auf der Durchreise begriffen (wenn mir recht ist, auf seiner Brautfahrt nach Frankfurt) und bedauerte sehr, Dich nicht anzutreffen. ‚Wissen Sie was, liebe Frau Lobe', sagte er, ‚ich werde die paar Stunden, die ich hier auf den Abgang der Post warten muß, bei Ihnen bleiben und, wenn Sie wollen, Ihnen etwas vorspielen.' Und darauf setzte er sich an den Flügel und hat wohl zwei Stunden fast ununterbrochen mir allein die schönsten Sachen vorgetragen, und göttlich phantasirt." Daß meine Frau diesen Abend nicht vergißt und stolz darauf ist, kann man sich denken. Ein anderes Mal wurde Musik bei Montag gemacht. Mendelssohn spielte sein D-moll-Trio. Dann wurde ein Streichquintett von meiner Composition vorgenommen, dazu spielte er die zweite Viole sehr sicher und gewandt. Wo sich aber Gelegenheit fand, suchte er mir auch auf andere Weise gefällig oder nützlich zu sein. So z. B. hatte er sich über genanntes Quintett sehr günstig gegen meine edle Gönnerin und vielfache Wohlthäterin, die Frau Großherzogin Maria Pawlowna, ausgesprochen, worauf mir „in Folge einer ehrenvollen Anerkennung meines künstlerischen Strebens durch Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy", wie es hieß, ein sehr ansehnliches Geschenk von der hohen Frau übermacht wurde.

### Sechsundzwanzig Jahre später.

Wenigen möchte es bekannt geworden sein, daß der kräftige, gesunde, überaus lebhafte, immer heitere, in allen Beziehungen

glückliche und sein Glück erkennende Mann zuweilen von Ahnungen eines frühzeitigen Todes befallen wurde. Als er seinen „Paulus" in der Weimarischen Stadtkirche aufführte, wir nach einer Probe desselben Beide allein auf seinem Zimmer im „Erbprinz" saßen und ich — damals ein arger Hypochonder — bemerkte, daß ich von seinen späteren Schöpfungen wenig genießen würde, erwiderte er: „O, mein Lieber, Sie werden mich lange überleben!"

Ich wollte über seine Aeußerung scherzen, er aber fiel mir mit der ganz bestimmten Versicherung in's Wort: „Ich werde nicht alt!" — Dann aber, als bereue er diese Aeußerung, nahmen seine Züge den heitersten Ausdruck an; er ging zu Besprechung der eben beendeten Probe über, wobei er vorzüglich die Freundlichkeit und Willigkeit hervorhob, mit der ihm alle Mitwirkenden entgegengekommen wären.

Wie hätte ich in jener Stunde, da der schöne, in Fülle der Gesundheit vor mir sitzende Mann erst ein beginnender Dreißiger war, denken mögen, daß wenige Jahre nachher schon seine Prophezeiung in Erfüllung gehen werde! Ich war 1846 nach Leipzig übergesiedelt, traf ihn frisch, munter, nach allen Seiten hin ununterbrochen thätig, hatte mich mancher geistreichen und belehrenden Unterhaltung mit ihm noch zu erfreuen, eine davon ist weiterhin in diesem Buche zu lesen, und — ein Jahr nachher, 1847, in seinem achtunddreißigsten Jahre schon — sechsundzwanzig Jahre nach der ersten Begegnung mit dem schönen, genialen Knaben bei Goethe, trugen sie den großen Tonkünstler aus seiner Wohnung in der Königsstraße nach der Pauliner-Kirche. Neben seinem Sarge wandelte unter den unzähligen Leidtragenden auch der Schreiber dieser Zeilen.

33.

## Das Adagio der Oberon-Ouverture.

Wenn leider gar sehr oft die Wirkung eines Musikwerks wegen mangelhafter Ausführung durch das Orchester mehr oder minder weit hinter der Idee des Tondichters zurück bleibt, so trägt doch auch bisweilen der Componist selbst die Schuld davon und zwar dann, wenn er der vollkommenen Darstellung seiner Idee durch Anwendung ungeeigneter oder Nichtanwendung der geeignetsten Mittel Hindernisse in den Weg legt.

Dies empfinde ich unter andern jedesmal bei dem Anhören der Ouverture zu „Oberon" und zwar des Adagio derselben. Dieses Adagio verhält sich zu dem nachfolgenden Allegro wie die Vorfabel zu der Fabel des Stückes. Es deutet die beiden Hauptelemente der Handlung an, das Elfenreich Oberon's und das Ritterthum; das Erstere durch die Hornklänge, die Melodien der gedämpften Streichinstrumente und die Figuren der Flöten und Klarinetten; das Letztere durch die Trompeten- und Posaunensätze, sowie die Anklänge an den Marsch am Schlusse der Oper, wo Huon vor Karl dem Großen erscheint, in der letzten Scene, die freilich fast überall weggelassen wird.

Alles dies soll der Idee des Componisten nach wie aus traumhafter Ferne, duftig-leise, wie Feensang, wie Aeolsharfentöne erklingen, durchgängig bis zu dem energischen Schlage des Orchesters vor dem Allegro, welcher den Hörer aus dem traumhaften Umherwandeln im Märchenlande erweckt, den Zauberschleier zerreißt und in die Handlung des wirklichen Lebens einführt.

Noch nirgends aber habe ich das Adagio dieser reizenden Idee ganz entsprechend ausführen gehört. Schon die ersten gezogenen Töne des Horns (— Oberon's Horn —), und wenn sie der Bläser noch so zart und diskret vorträgt, klingen zu irdisch derb, zu materiell dick; sie sollen und müssen wie ein kaum hörbarer Hauch, wie leises Herüberzittern aus einer andern Welt erklingen und verklingen. Auch die Flöten und Klarinetten

machen sich, nach der angegebenen Idee, für das feinere Gefühl zu irdisch deutlich bemerklich; durch jene Blechinstrumente aber, die das zweite Moment, das Ritterthum am Hofe Karl's des Großen, andeuten, deren Töne als ein leises Nachklingen aus dem „fernen romantischen Lande" erscheinen müßten, werden wir im besten Falle, d. h. wenn die Stelle den Musikern nach Möglichkeit gelingt, aus der Hingebung an das Werk und dessen Wirkung herausgerissen. Die Stelle ist nun aber, wenn sie nach Vorschrift pianissimo vorgetragen werden soll, für die Trompeten und Posaunen so überaus schwierig, daß sie nur höchst selten so gelingt, wie sie überhaupt gelingen kann; meist mißlingt sie mehr oder weniger, indem bald Töne versagen, bald, bei der Aengstlichkeit der Vortragenden, zu grell eintreten. Die Folge davon ist, daß das reizende Bild eigentlich nie zu vollkommener Erscheinung gelangt, und daran trägt weit weniger das Orchester die Schuld als der Componist, welcher von den Instrumenten zur Darstellung seiner Idee etwas verlangt hat, das sie nicht vollkommen ausführen können. Seine vortreffliche Idee wäre sehr leicht in der vollendetsten Weise auszuführen, und zwar ohne daß eine einzige Note des Adagio geändert zu werden brauchte.

Nicolo Isouard hat in seiner Ouverture zu „Aschenbrödel" das Wie gezeigt. Er hat da, um eine ähnliche Idee auszuführen, Hörner und Harfe auf die Bühne gewiesen und von dort aus erklingen nun die Töne jener Instrumente so, wie sie die Zuhörer vernehmen sollen, geisterhaft verklärt. Dasselbe thue man mit den Hörnern oder Holzblaseinstrumenten, den Trompeten und Posaunen in dem Adagio der Oberon-Ouverture; man lasse dieselben im Theater hinter den Coulissen hervor, bei herabgelassenem Vorhange, im Concert aus einem Nebenzimmer mit verschlossener Thür spielen; die Töne werden gedämpft, gemildert, verklärt, wie Geisterstimmen zu den Ohren der lauschenden Hörer dringen und eine bisher ungeahnet tiefe Wirkung hervorbringen.

---

34.

## Ein Gespräch mit Lortzing.

„Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid,
Sein Leben Kampf und Noth und Neid.
Das Leid flieht diesen Friedensort,
Der Kampf ist aus — sein Lied tönt fort.“

Ich stelle diese, einem Freundesherzen entquollenen poetisch-gefühlvollen Worte gern an die Spitze des nachfolgenden Gesprächs, obgleich Lortzing selbst über die Schlußbehauptung gelächelt haben würde. Daß seine Musik in die Zukunft hineintönen werde, hat er sicherlich niemals gehofft. Er war ein Mann der Gegenwart. Er fand bei einem großen Theile des Theaterpublicums das stark gewordene Verlangen vor, nach den schrecklichen und grauenhaften Schicksalen, die mit überkünstlichen Toncombinationen und instrumentalem Donnergeräusch begleitet auf der Bühne vorübergeführt werden, und Ohr und Seele mehr peinigen als erfreuen, sich einmal wieder an gemüthlich heiteren Begebenheiten und Tönen zu erquicken. Dieses Bedürfniß verstand er in einigen seiner anspruchslosen Erzeugnisse auf ziemlich geschickte Weise zu befriedigen. Eine nachhaltige Wirkung liegt freilich nicht darin. Sie werden bald den Weg gehen, den die Tonwerke viel größerer Meister vor ihm haben gehen müssen. Ist es doch überhaupt sehr problematisch, ob außer dem Volkslied irgend ein musikalisches Werk ewig leben wird. Was die Erfahrung uns bis jetzt darüber gesagt, gibt wenig Hoffnung dazu.

Wie dem auch sei, war Lortzing kein großer Musiker, so war er doch ein artiges Talent, ein interessanter, herzensguter Mensch, und besaß eine reichere Bildung, als Viele in ihm geahnt und gesucht haben mögen. Letztere besaß er durch eigenes Studium, und sie ist um so mehr an ihm zu schätzen, als er sich dieselbe unter sehr ungünstigen Umständen und Beschränkungen erwerben mußte. Aber er prahlte nicht mit seinem Wissen, und ließ sich selten in tiefer eingehende Gespräche über

Kunst, Literatur und dergleichen ein. Er fühlte hierzu im Allgemeinen wohl keine besondere Neigung, und bei seinem vorzugsweise in Gesellschaft aufwachenden jovialen Sinn zog er ein heiteres, leichtes, selbst leichtfertiges Gespräch vor. Das Ernste verarbeitete er still in sich daheim zu gesammelter Stunde. Als die Sonne des Ruhms ihm aufging, fast gleichzeitig aber auch Neid und Noth sich einfanden, wurde er ernster. Des Daseins freundliche Blüthen welkten ihm, und weniger reichlich als in früheren besseren Zeiten sprudelte die heitere Quelle, bis sie in der letzten Periode seines Lebens fast ganz versiegte. Der ihm gewohnt gewordenen Ausdrucksweise blieb er jedoch selbst in seinen trübsten Stimmungen treu.

Der Zufall führte mich an einem schönen Sommerabende in den Garten eines Dorfes nahe bei Leipzig, wo Lortzing allein an einem Tische saß. Wie gewöhnlich, wenn nur zwei Personen mit einander verkehren, bewegte sich auch unser Gespräch bald in ernsteren Bahnen, bis der Verlauf desselben die Rede auf seine dermalige Beschäftigung brachte.

„Ich habe mich jetzt an eine ernsthafte, romantische Oper gemacht," sagte er. „Das Märchen von der schönen Undine hatte stets etwas Anziehendes für mich. Ob ich das Zeug dazu habe, weiß ich nicht. Versucht wird's! probemus! Was man nicht kann, muß man zu lernen suchen."

Da haben wir wol ein durchcomponirtes Werk zu erwarten? fragte ich.

„Behüte mich der Himmel davor!" rief er komisch-tragisch aus, so daß ich mich eines Lächelns nicht enthalten konnte, und zu der weitern Frage veranlaßt sah, ob er denn so großen Widerwillen gegen das Recitativ hege.

„Ja und nein," erwiderte er. „Obligates Recitativ? Allen Respekt! Na, man wird doch wohl herausfühlen, was Gluck, Mozart, Cherubini und Andere hierin geleistet? Und nicht zu vergessen das große Recitativ in Marschner's Vampyr, über das hinaus ich kein größeres, gewaltiger wirkendes kenne. Ja, so laß ich mir's gefallen! Allein dazu bedarf es des Durchcomponirens einer Oper nicht, solche Prachtpflanzen kann auch in

einer Dialog-Oper anbringen, wem das Genie dazu verliehen worden. Ich habe es nicht, und halte mich darum gern an das leichtere Gute, was Figura mir als erreichbar und allen Menschen zugänglich zeigt. Was schwafeln uns die Philosophen und Aesthetiker nicht Alles vor! besieht man jedoch ihren gelehrten Krimskrams bei Lichte, so ist nichts daran und dahinter, was sich auf Dinge zurückführen ließe, wie sie uns Figura zeigt."

Sie lassen also nur gelten, was Figura zeigt? fragte ich.

„Getroffen!" fuhr Lortzing fort. „Es lebe die Empirie! Dank dem Vagabundenleben, das ich den größten Theil meiner Jugend hindurch habe führen müssen, den Vortheil bringt es, daß man beobachten und Rücksicht nehmen lernt auf das was Figura zeigt."

Und in diesem Falle, hob ich an, zeigte sie Ihnen ....

„Sie zeigte mir," fiel Lortzing ein, „daß der größte Theil der Theatermenschheit schon nach dem ersten Akte einer durchcomponirten Oper von einem unbehaglichen Gefühl überschlichen wird. Und sagen Sie mir einmal aufrichtig — im Vertrauen — er sah sich dabei komisch furchtsam um — wir sind allein, es lauert kein ästhetischer Polizeimann auf unsere Worte, — sagen sie mir offen, bereitet Ihnen das gewöhnliche Recitativ einen besondern Genuß? He?"

Lortzing richtete bei dieser Frage seinen jovialen Blick gespannt auf mich, als wolle er in meinen Zügen lesen, ob ich mir in Gedanken eine offenherzige oder diplomatisch-politische Antwort zurecht mache. Da es mir aber um seine Ansicht zu thun war, so ließ ich als Antwort blos jenes unbestimmte „Hm!" hören, wodurch man den Anderen gewöhnlich zur Fortspinnung seines Gedankenfadens reizt.

„Was ist das Recitativ?" fuhr er auch sogleich fort. „Musik? Nun ja, eine ausgekleidete, unter welcher ein Skelett erscheint, dem es an Fleisch und Blut fehlt. Eine notirte Deklamation! Alle jene Dinge, welche der Musik ihren Reiz verleihen, bestimmter Takt, Tonart, Rhythmus, Melodie, wohlklingende Instrumentation, fehlen dem gewöhnlichen Recitativ. Deklamatorische Phrasen, dazwischen Risse mit den Bässen, oder mit dem Streichquartett, dazu das unvermeidliche, stereotype

Tremolo, so geht es fort. Empfinden Sie wirklich einen musikalischen Reiz dabei? Gewiß nicht!"

Viele vertheidigen es aber doch mit Wärme, und müssen Gründe dazu haben, warf ich ein.

„Nicht aus wirklichem Bedürfniß eines warmen Musikgemüths thun sie es," erwiderte er lebhaft, „sondern aus einem falschen Zweckmäßigkeitsgedanken. Es sei natürlicher, sagen sie entweder gar nicht oder immer zu singen."

Und das werden Sie doch wol zugeben müssen? bemerkte ich, um seine Meinung weiter zu hören.

„Ja, das fehlte mir noch!" polterte Lortzing heraus. „Also wenn nicht mehr in der Oper gesprochen würde, wäre sie natürlicher? Schöne Logik das! Nichts, kein Jota ist natürlich, weder in der Dialog- noch in der Recitativ-Oper, noch sonst an irgend einem Kunstwerk. Ist denn ein Gemälde etwa natürlich in jenem Sinn? Ist das ein natürlicher Mensch, der aus einer flachen Leinwand uns anschaut?"

Ich gestehe, warf ich ein, daß mir Ihr Gedanke nicht ganz klar ist.

„Na ein anderes Beispiel denn," fuhr er fort. „Im Don Juan wird uns eine Statue gezeigt, die auf einem Pferde sitzend plötzlich eine an sie gerichtete Einladung annimmt, und später bei Don Juan wirklich als Gast erscheint. Sagen Sie mir doch, was an dieser Scene natürliches ist? Wenn uns Einer die Geschichte als wirklich geschehen erzählen wollte, würden wir ihn für verrückt halten.

„Nehmen wir indessen einmal an, diese Begebenheit sei möglich, habe sich irgendwo zugetragen. Nun aber auch wirklich auf der Leipziger Bühne mit Koulissen, einem Orchester davor, einem zuschauenden Publicum in Parterre, Logen und auf Gallerien, einem an der Decke schwebenden Kronleuchter u. s. w.? Don Juan und der Geist hätten gesungen, Stegmeyer dazu unten mit einem Stäbchen im Takt oder gegen den Takt in der Luft umhervagirt, vierzig Musiker hätten zu diesem Gesange gegeigt, geblasen, Pfund mit der Pauke dazu gedonnert? Ist da nicht auch in der Nachahmung Alles, von A bis Z Un-

natur? Und doch genirt sie keinen einzigen von den Zuschauern keinem einzigen fällt es ein, daran zu denken, das Alles was ihm da vorgemacht wird, mit dem Begriff der Natürlichkeit betrachtet, der reinste Unsinn ist."

Und was folgern Sie daraus? fragte ich.

„Zum Geier, daß die Natürlichkeit in der Kunst eine andere ist, als die in der Wirklichkeit; daß wenn die Kunst uns überhaupt etwas sein soll, wir ihr von Haus aus eine Menge Unnatürlichkeiten zugestehen müssen, und eben darin mit der Reiz der Kunst liegt, daß sie mit ganz heterogenen Mitteln eine Täuschung hervorbringt, die uns wie Natur erscheint."

Und daraus, bemerkte ich, folgern Sie nun weiter, daß die Unnatürlichkeit in der Oper bei dem Wechsel von Gesang und Dialog nicht größer sei, als bei durchgängigem Recitativ?

„Unnatürlicher als die erstere, behaupte ich, ist die letztere," versetzte Lortzing.

Unnatürlicher?!

„Ja, in Bezug nämlich auf unsere, auf die Menschennatur!"

Wie meinen Sie das?

„Die Kunst ist doch nur da, um in ein Verhältniß mit dem Menschen zu treten. Wir haben eine Anzahl Eigenschaften, auf welche die Kunst so berechnet sein muß, daß sie uns die ganze Zeit über, wo wir ihr nahe gerückt sind, angenehm erregt. Kommen in der Oper Momente vor, die uns gleichgiltig lassen, oder gar Mißstimmung, Langeweile, Ueberdruß bringen, so sind das die wahren unnatürlichen Momente, und solche verursacht am öftersten, und ich behaupte bei der durchcomponirten Oper unausbleiblich das viele Recitativ. Was hilft es, daß der Kopf es natürlicher nennt, wenn das Herz dabei gähnt?"

Ja, lieber Lortzing, wendete ich ein, Sie sagen immer uns. Meinen Sie damit die ganze Theatermenschheit, stellen sie dann nicht auch eine falsche Idee auf? Wie ich schon bemerkte, gibt es ja Manche, denen der Wechsel zwischen Dialog und Musik eben deshalb unnatürlich erscheint, weil sie unangenehm davon berührt, und also im Genuß gestört werden.

„Das eben leugne ich," entgegnete er. „Ich behaupte, alle Vertheidiger der Recitativ-Oper theilen im Innersten meine Empfindungen, kein Einziger empfindet auf die Dauer einen wirklichen musikalischen Genuß dabei. Es ist, wie ich schon gesagt, die Idee des Zweckmäßigen, von der manche Aesthetiker ihren Verstand bestechen lassen, innerlich gähnen sie zuweilen wie jeder andere Christenmensch, wenn er zugleich ein Musikmensch ist. Jene guten Leute nehmen diese Art Musik als etwas Gewohntes und Nothwendiges hin, nicht als etwas Angenehmes."

Und könnte das nicht eine Täuschung von Ihnen sein? warf ich ein. Bedenken Sie, wie oft man die Aeußerung hört: „Ich begreife nicht wie der Mensch an so etwas Vergnügen finden kann!" — Oder: „Das hätte ich nie und nimmer gethan!" — Das zeigt doch auch Figura, wie Sie mir wohl zugestehen werden?

Lortzing legte die Hand an's Kinn und sah einige Augenblicke sinnend vor sich hin, als suche er über diesen Einwurf hinwegzukommen. Dann griff er rasch nach dem Töpfchen, that einen herzhaften Zug und rief: „Ei was zum Popanz strenge ich mir denn mit Euch die Lunge an wegen meiner Meinung. Was scheer ich mich drum, ob Ihr für oder gegen die Sache seid? Die Leute gehen in Recitativ- und gehen in Dialog-Opern, und kümmern sich den Teufel um unser Gespräch und um alle Schreiberei für oder wider. Könnte ich nur eine Oper wie der Don Juan machen, d. h. nämlich die Gesangstücke, die Recitative .... halt! rief er plötzlich triumphirenden Blicks, da fällt mir was ein. Nehmt doch einmal einen von den Recitativ-Vertheidigern her, und spielt ihm von einer durchcomponirten Oper n u r die Recitative vor! Oder führt eine neue Art Oper ein, die e i n z i g und a l l e i n in Recitativen geschrieben ist. Natürlicher ist sie, denn sie kommt dem gewöhnlichen Menschengespräch allerdings näher als eine Arie, ein Duett, ein Ensemble, dieweil es nichts Unnatürlicheres geben kann, als daß zwei, drei, vier und mehr Menschen sich zu gleicher Zeit hinstellen und singen!

„Und noch ein Pröbchen, um zu sehen, was Figura zeigt! Schreibt ein Heft von sechs Recitativen mit Begleitung des Pianoforte, und dann sucht Euch den Verleger, der es druckt und das Publicum, das es kauft. He, Männeken? Bibamus! Es lebe die Dialog-Oper!

„Ja, und sehen Sie," fuhr Lortzing in seinem gutmüthigen Eifer fort, „was nützt das schönste Recitativ? . . . Die Deutschen können es ja nicht singen. Falsches Pathos hören Sie fast von Jedem. Woher kommt das? Weil sie übersehen, daß sie bloßen musikalischen Dialog zu singen haben; sie können oder wollen den Sänger nicht vergessen. Den Klang ihrer Stimme zu zeigen, bleibt ihnen stets Hauptsache, der sie die Wahrheit des Ausdrucks unbedenklich opfern, selbst wenn sie von dem Irrthümlichen ihrer Manier noch so sehr überzeugt sind. Man erlebt das jeden Tag. Da handelt sich's z. B. um heftige, leidenschaftliche Aufregung, wo der Mensch in rascher Folge seine Worte herauspoltert. Was geschieht aber? Kommt ein bequemer Ton mit günstigem Vokal für die respective Person, so wiegt sie sich eine Viertelstunde selbstgefällig darauf, als wäre sie in dem ruhigsten gemüthlichsten Seelenzustande. Mir ist immer bei solchen Gelegenheiten als hörte ich den Sänger denken: „Paßt mal auf, Leute, was das für ein prächtiger und wohllautender Ton ist, den ich da in der Kehle habe und festhalte. Habt ihr so was schon in euerm Leben gehört?" Und nun vollends das Recitativ parlando in der komischen Oper! Au, au! Es wird mir da jedes Mal zu Muthe, als ob der Sänger einen Harnisch oder ein Panzerhemd anhätte!'

Ich hatte einiges gegen sein Zaarenlied auf dem Herzen, und lenkte das Gespräch darauf.

„Damit ist es mir sonderbar ergangen," bemerkte er. „In der Probe zu Zaar und Zimmerman schüttelte mancher der Herren im Orchester bedenklich den Kopf über dieses Lied, und endlich rieth mir Stegmeyer geradezu es wegzulassen, weil es — nichts machen werde. Ich stutzte. Die Leute meinen's gut mit dir, dachte ich, und sind doch Sachverständige. Schon wollte ich das Ding weglassen. Doch besann ich mich anders,

und sagte: wir wollen's doch mal wenigstens in der ersten Vorstellung damit probiren. Was thut's denn, wenn's durchfällt. Man kann's in diesem Falle später immer noch weglassen."

Und gerade dieses Lied gefiel am meisten, bemerkte ich.

„Ja es schlug durch, wie man zu sagen pflegt," versetzte Lortzing, „und ist wohl in 20,000 Exemplaren durch die Welt geflattert."

Das will freilich etwas sagen, äußerte ich. Indessen gestehe ich Ihnen offen, daß ich just gegen dieses Lied vom höhern dramatischen Standpunkte aus einen bedeutenden Einwand zu machen habe.

„Man 'raus damit," sagte Lortzing.

Ihr Lied ist hübsch, aber — wie steht es mit der Wahrheit? Halten Sie für möglich, daß ein Peter der Große so sentimental zu denken und zu empfinden vermocht hätte, wie Text und Musik denken und fühlen?

„Vielleicht nicht," erwiderte er, „obwohl das so 'ne Sache ist. Aber bon Dieu, wenn wir alle Dinge in der Oper auf die genaue Wage der dramatischen Wahrheit legen wollten! Verstöße dagegen haben ganz andere Kerle als ich gemacht."

Mag sein, wandte ich ein, nur rechtfertigen die Fehler Anderer nicht die unsern, und falsch bleibt falsch, gleichviel von wem es herrührt.

„Alle Hagel, was hätte ich thun sollen? Das Lied wurde vom Publicum besonders beifällig aufgenommen. Für wen schreibe ich denn aber, wenn nicht für das Publicum? — Und ist denn das Lied in der That so unwahr?"

In Bezug auf die Gedanken und Gefühle Peter's — —

„Ei," fiel er ein, — „kennen wir denn irgend einen Menschen so genau, um behaupten zu dürfen, diesen Gedanken und diese Empfindung kann er absolut in keinem Momente seines Lebens gehabt haben? Und zumal, wenn es sich um öffentliche Charaktere, Staatsmänner, Herrscher, Kaiser, Könige handelt! Was erfahren wir von ihnen?! Ihre politischen Thaten, die von dem Amt, nicht von dem Herzen dirigirt werden, dazu einige Anekdoten, flüchtige Züge, oft erfunden, oft verdreht, von Schmeichlern oder Feinden!

„Der Mensch soll noch geboren werden, der niemals eine weiche, wehmüthige Stunde hätte. Selbst der verstockteste Bösewicht fühlt zuweilen sanfte Regungen. Warum soll ein Fürst wie Peter der Große in dessen Seele zwar das Gemeine und Rohe, daneben aber auch das Große und Erhabene wohnte, nicht einmal beim Rückblick in die goldene Jugendzeit durch den Contrast mit den laufenden Herrschersorgen, weich und wehmüthig gestimmt worden sein?

„Potztausend! Ein Zaar von Rußland, der um des Besten seines Volkes willen sich eine Zeitlang seiner hohen Würde begibt, und in fremdem Lande als gemeiner Matrose lebt und arbeitet, wäre es nicht geschichtlich beglaubigt, man würde es für eine der gröblichsten Unwahrscheinlichkeiten erklären. — Aber da soll der Bösewicht nur schlechte Gesinnungen und Gefühle, der Gute nur edle Gedanken und Empfindungen haben. So ist es nicht in der Natur. Jener kann auch einmal wie dieser, dieser auch einmal wie jener denken und fühlen. Jagt nur eure allgemeinen Ideen zum Teufel und dringt in's wirkliche Leben ein, wie Shakespeare Goethe gethan, da werden die schroffen Kategorienmenschen von der Bühne verschwinden und wirkliche darauf erscheinen."

Wir kamen auf Operntexte zu sprechen; ich fragte ihn, warum er vorhandene Stücke zu seinen Opern umgearbeitet, und nicht eigene Erfindungen gebracht?

„Ich hab's im Anfang mit einigen kleinen Stücken versucht," sagte er; „aber, alle Wetter, dazu gehört mehr Talent als ich besitze und mehr Studium und Uebung als ich zu verwenden hatte! Zu der Erkenntniß gelangte ich bald, daß wir viel mehr Genießbares in der Kunstwelt vorgeführt bekämen, wenn jedes Talent innerhalb der ihm von Natur aus gezogenen Schranken seine Kräfte auszubilden bestrebte, ohne darüber hinaus nach Früchten zu langen, die ihm unerreichbar bleiben. Deshalb warf ich mein Auge gern auf verschollene Stücke, und legte sie mir zu einem Operntext zurecht."

Ich fragte, ob es nicht eben so schwer oder vielleicht noch

schwerer sei, aus einem vorhandenen Stücke eine gute Oper zu machen als eine neue zu erfinden?

„Quod non,“ versetzte Lortzing. „Zwar sind mir die Dinger auch herzlich sauer geworden, aber es kam zuletzt doch etwas Erträgliches zu Stande. Man muß es nur richtig angreifen.“

Ja, darin liegt's freilich, bemerkte ich; aber eben dieses richtige Angreifen! Ich möchte wohl wissen, wie Sie dabei zu Werke gegangen.

„Das ist bald gesagt,“ bemerkte er; „doch muß ich mit etwas Arroganz beginnen. Der Schauspieler hat einen Vortheil, der den allermeisten dramatischen Dichtern abgeht, die Bühnenkenntniß. Wenn man den Leuten zwanzig Jahre hindurch fast Tag für Tag von der Bühne herab seine Flausen vorgemacht hat, so lernt man ihnen nach und nach ab, was auf sie wirkt und nicht wirkt. Wie prächtig liest sich manche Tirade, mancher Witz im Buche, und wie ohne allen Effekt verpuffen sie auf der Bühne. Umgekehrt sieht manches gedruckt nach nichts aus, und schlägt, lebendig dargestellt, zündend in die Seelen. Da lernt man endlich erkennen, was die Stellung der Reden und Scenen zu bedeuten hat. Darum sollte eigentlich jeder dramatische Dichter eine zeitlang Schauspieler sein. Goethe und Schiller haben geschauspielt; schlecht, aber es hat ihnen doch genützt, daß sie selber auf der Scene gewesen.

„Mit meiner Bühnenkenntniß ausgerüstet, durfte ich mich wohl an die Bearbeitung guter Stücke wagen. Und doch — wie lange habe ich nach einem passenden Sujet suchen müssen. Glaubte ich endlich ein solches gefunden zu haben, so fragte ich mich vor Allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Scenen, durch welche Gefühle angeregt werden. Die merkte ich mir zuerst an. Hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor u. s. w. Fand ich das in dem Stücke, so war ein Stein vom Herzen. Nun begann ich eine andere Arbeit, eine kritische, so zu sagen. Ich fragte: welche sind die wirkungsreichsten Scenen darin? welche sind schwächer oder gar verfehlt? Bei den schwächern galt es dann sie zu verbessern; die verfehlten beseitigte ich gänzlich. So gewann mein

Plan nach und nach die Gestalt, die ich für die Oper brauchte, und damit waren die Hauptgebirge überstiegen. Der Dialog war leicht geändert, und die Verse .... na, du meine Güte, welcher Mensch flickt denn heutzutage nicht seinen Vers zusammen; und zumal Opernverse! Zu was sich dabei anstrengen? Muß doch Alles was die Poesie ausmacht, tiefe große Gedanken, blühender Bilder, Reinheit des Reims, Glätte und Fluß der Sprache u. s. w. durch den Componisten zu Asche verbrannt werden, damit der Phönix Musik daraus erstehen könne."

In welchem dramatischen Gebiete, fragte ich, sollte man hauptsächlich nach für die Opernbearbeitung tauglichen Stücken auf die Jagd gehen?

„Darüber muß eines Jeden individuelle Neigung entscheiden. Trauer-, Schau-, Lustspiel, Posse, alles gut, je nachdem man erschüttern, rühren, belustigen will. Ich wüßte keine andere Allgemeinregel anzugeben, als die, sich nicht an gangbaren klassischen Stücken zu vergreifen. Da kann man nur verballhornen."

Das ist doch wohl nur bedingungsweise richtig, bemerkte ich, denn Spohr's „Faust" und Rossini's „Tell" z. B. sprechen gegen Sie.

„Ich glaube kaum," gab Lortzing zur Antwort. „Mit dem Erfolge des Faust im Großen ist's noch zum Aushalten, und dann muß man Spohr's Ruf und Genie in Anschlag bringen. Tell beherrscht allerdings die Bühnen, aber erstens ist hier die dramatische Verschlechterung durch brillante Guckkastenbilder ersetzt, sodann hat die Oper glänzende Singpartien, und endlich ist die Musik von Rossini. Ja, wer ein Rossini wär'! ... Verschollenes Mittelgut wie der Bürgermeister von Saardamm, der Rehbock u. dergl. Daraus läßt sich etwas machen."

In der That haben Sie mit Ihrem Bürgermeister von Saardamm einen höchst glücklichen Griff gethan, bemerkte ich.

„Aber warum vorzüglich?" fragte Lortzing. „Das Stück ist freilich nicht übel, und für dieses Genre mag auch meine Musik den unbefangenen Leuten genügen. Allein was das Stück so

allgemein auf das Theater gebracht hat, verdanke ich noch einem andern Umstande."

Und der wäre? fragte ich.

„Rollen, Freundchen," rief er pathetisch, „Rollen heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Componisten die Pforten der Bühnen öffnet. Es gibt Sänger mit wenig Stimme, die jedoch ziemlich gute Schauspieler sind, und wiederum Sänger, die gut singen, aber schlecht spielen. Hat man nun ein Stück gefunden, das für Jene gute Spiel-, für Diese hübsche Singrollen absetzt, so ist ein günstiger Erfolg ziemlich sicher. Am besten reussirt man mit solchen Partien, die selbst von geringern Theatersubjecten nicht todt zu machen sind, die sich von selbst spielen, wie im Zaar der Bürgermeister und Peter der Große. Mit der ersteren Rolle ist noch keiner durchgefallen, und ebenso kann als Zaar keiner durchfallen, wenn er nur sein Lied tonvoll herauszuschmachten vermag. Als Spieler darf er ein steifer Peter sein, das widerspricht der Figur des Zaaren nicht. Sehen Sie, Männeken, das nenne ich Rollen, und darauf verstehen sich hauptsächlich die Italiener, woher sich auch ihr Glück schreibt. Für Stücke, welche Rollen haben, Gastrollen, interessiren sich die Sänger jedes Mal. Daran denken die Deutschen am wenigsten, daß es in Opern die Sänger, überhaupt in Theaterstücken die Schauspieler sind, welche als eigentliche Glückmacher der Dichter und Componisten zu betrachten sind."

Geht aber bei diesem Streben nicht oft der höhere Kunstgehalt der dramatischen Werke verloren? wandte ich ein. Wir haben viele Stücke mit Rollen in Ihrem Sinne, denen wir doch schwerlich einen bedeutenden Kunstwerth zugestehen können.

„Zugegeben," rief Lortzing, „dagegen haben wir auch Stücke, deren hohen dramatischen Werth wir anerkennen müssen, und die sich doch nicht auf der Bühne halten, eben weil ihnen die Rollen fehlen. Wenn beides vereinigt wird, dann — ja dann hat der Dichter das höchste Ziel erreicht, wie die Stücke unserer größten Dramatiker Shakespeare, Goethe, Schiller beweisen, worin beide Forderungen erfüllt sind. Derartige Leutchen gehören

aber zu den Seltenheiten, und wenn die Directionen keine andern als solche Stücke geben dürften — —"

Sie meinen also, fiel ich ein, daß Diejenigen, welchen die Genialität eines Shakespeare, Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven u. s. w. versagt worden, sich mit geringeren Aufgaben begnügen sollten? Dürfen wir aber im Interesse der Kunst nicht vielmehr sagen: wer sich nicht zum Höchsten fähig fühlt, schaffe lieber gar nicht? Was kann dem Kenner an Mittelgut liegen?

Lortzing lächelte etwas seltsam bei dieser Frage, wodurch mir erst ihre Verfänglichkeit ihm gegenüber zum Bewußtsein kam. Ich fuhr daher schnell fort: es bedarf wohl der Versicherung nicht, daß ich Ihre Opern — —

„O Freundchen," fiel er mir in die Rede, „keine diplomatischen Finessen zwischen uns! Die Bemerkung, daß meine Sachen unter das Mittelgut gehören, kann mich nicht beleidigen, weil sie wahr ist. Aber daß Unsereiner deshalb das Produciren unterlassen sollte, unterschreibe ich nicht. Kenner!" rief er ironisch aus. „O ja, ein schöner Name. Wie viele hoffen Sie denn in Leipzig oder in irgend einer Stadt zusammenzubringen? Wie viele davon zu beständigen Theatergängern zu machen? Und wie viele werden in ihren Urtheilen über die Kunstwerke übereinstimmen? Ist Robert Schumann nicht ein Tongeist von den höchsten Fähigkeiten? Nun, lassen Sie ihn eine Oper schreiben blos für Mendelssohn, Hauptmann, Becker und ähnliche wirkliche Kenner. Wird seine Musik diese Männer vollkommen befriedigen? Werden sie bei allen Piecen in Lob und Tadel übereinstimmen? — Und weiter — wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Erzeugnisse der höchsten Genies gegeben werden dürfen, und vor der nur Kenner als Zuhörer sitzen sollten? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoir für ein halbes Jahr zusammen, und von der Einnahme, die ein reines Kennerpublicum brächte, würde der Theaterdirector das Oel für die Lampen nicht beschaffen können! Es wäre charmant, wenn alle Kunstwerke vollkommen und alle Menschen Kenner wären. Unser Herr Gott aber hat es anders beschlossen. Die Menschen auf diesem Planeten sollen verschiedene

Fähigkeiten, verschiedene Neigungen, verschiedene Bildung, mögligst alle aber auch ihre Kunstfreuden haben. Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden."

---

35.

## Sendschreiben an Herrn Hector Berlioz in Paris.

Mein Herr!

Am 19. März 1837 haben wir in einem zu Weimar gegebenen Concerte zum erstenmal eine Composition von Ihnen gehört. Es war die Ouverture zu den Vehmrichtern (Francs-Juges). Als ich darauf in meine Stube rannte, und den glühenden Lavastrom Ihrer Töne, der in meinem Innern fortbrauste und zischte, homöopathisch löschen wollte durch phantastisches Nachstürmen auf meinem Pianoforte — es wäre den Saiten übel ergangen! — da warf es mich plötzlich von dem Instrumente hinweg an den Schreibtisch zu etwas Besserem, zu dem nachfolgenden Briefe.

Möchte ihn doch die ganze musikalische Welt lesen, und aufgereizt werden, Ihre Ouverture zu hören!

Es gibt Musikwerke, bei deren unnatürlicher, geschraubter Originalität ich den Mund verziehen muß, als hätte ich in eine saure Holzbirne gebissen. Ich werde dann ein ganz düstrer, harter Mann, vor welchem sich seine Familie ängstlich in die Winkel verkriecht, und von dem ein Bettler durchaus nichts zu hoffen hat.

Es gibt ferner Musikwerke, bei deren unerträglich bekannter Physiognomie mich eine todesmatte Stimmung überschleicht, und mein Geist auf Null fällt. Kaum daß ich eine Frage an meinen Nachbar herausbringe, was denn die Zeitungen gutes Neues enthalten, oder wie die neueste Oper von Auber heißt?

Und wieder gibt es Musikwerke — — doch ich will mir die glückselige Stimmung dieser nächtlichen Stunde nicht durch böse Erinnerungen trüben, nein! denn:

Endlich erscheint ja auch zuweilen eine Tonschöpfung, deren tiefe, originelle Naturwahrheit und Kraft gleich rother Burgunderfluth in mich hineinstürmt, daß ich auffliegen möchte gerade auf die brennende Sonnenkugel zu, oder auch in die zuckenden Blitze und rollenden Donner einer prachtvoll wüthenden Gewitternacht. Dann bin ich das Ideal eines guten Menschen, ein wahrer Erdenengel. Dann möchte ich zwei Arme haben, so, daß der eine den Süd-, der andere den Nordpol überragte, damit ich die ganze Erde umspannen und an mein Herz drücken könnte.

Eine solche tiefe, originelle, naturwahre, den ganzen Menschen emporwirbelnde Schöpfung ist Ihre Ouverture zu den Vehmrichtern! — O Fetis!

Daß manche unsrer deutschen Kritiker noch nie so gründlich als heutzutage geurtheilt haben, wußte ich, denn diese deutschen Kritiker machen Alles zu Gründen, selbst einen nicht abgezogenen Hut, einen unterlassenen Besuch, oder auch ihr eigenes Unvermögen, etwas zu schaffen. Daß aber auch in Frankreich die Kritik sich zu dieser Höhe emporgeschwungen, wußte ich wahrlich noch nicht, habe ich nur erst erfahren, nachdem ich Ihre Ouverture gehört, und des Hrn. Fetis Geschreibsel über Sie mir wieder einfiel. Nach seinem Urtheile wären Sie Einer, der nichts von Regel und Studium halte, und formlose Monstra hinkleckse mit ungeübter Hand. Allenfalls werfe der Zufall zuweilen einen überraschenden Blitz in Ihre wirre Tonnacht.

Formlos! — Ja, die althergebrachte Form mit althergebrachten Ideen hat sie nicht, aber eine ganz neue Form für ganz neue Ideen, eine Form, wie sie die Natur des schaurigen Bildes, das in Ihrer Phantasie entglühte, verlangt, hat sie ganz gewiß.

Und Sie verachteten Regeln und Studium? Nur der Zufall führe Ihnen zuweilen einen Effect zu?

Ich aber behaupte, in Ihrer Ouverture sind mehr Regeln beobachtet, als wir bis jetzt kennen, und zeigt sich mehr Studium, als Viele der gelehrten Theoretiker aus staubigen Büchern in ihren Kopf gestopft haben.

Du mein Gott! — Jene neuen überraschenden, die Seele wunderbar ergreifenden Harmonieenfolgen; jene oft in Erstaunen

versetzende Geistersprache der Instrumente; jene großartigen, prägnanten Perioden, schlagenden Contraste u. s. w. — Alles das wäre zufällig in Ihre Feder Gefallenes? —

Eine große Conception fassen, ist schon etwas; aber sie durch das Medium irgend einer Kunst schlagend und ergreifend in's Leben zu rufen, vermag kein Genius, der hinter der Schule weggelaufen ist, kann nur einer, der tüchtig gelernt hat. Es ist möglich, daß es faule Talente gibt, ein faules Genie aber ganz gewiß nicht. Was man so oft Genie nennt, ist noch lange keins. Homer, Shakespeare, Goethe, Raphael, Gluck, Mozart, — sind ihre Schöpfungen glückliche Zufälle? Wer aber die Kühnheiten des Genius für Uebertretungen der Regeln oder für Mangel an Kenntniß derselben hält, der beweist eben nichts als seine eigene Beschränktheit. Das Genie verwirft keine wahre Regel, es erkennt nur nicht alle Fesseln für Regeln; es macht neue Regeln, und wenn ihr sie darum noch für keine halten wollt, weil sie in eurem Lehrbuche fehlen, so wartet nur ein wenig, sie werden schon in einem folgenden erscheinen.

Was mich aber gegen Ihre Musik, ehe ich sie gehört hatte, vorzüglich einnahm, war, daß ich mehrmals gelesen, sie überfliege die Schranke unsrer Zeit, und könne erst in einer kommenden begriffen werden. Denn, Herr Berlioz, nichts in der Welt kann mich mehr erbosen, als der Ausspruch: das Genie eile seinem Jahrhundert voraus.

Was heißt denn das eigentlich?

Entweder heißt es: die ganze Mitwelt ist so blind, daß sie die Wahrheit und Größe eines neuen Kunstgebildes nicht begreifen kann, erst mit der nächsten Generation kommen Gefühl und Verstand in die Welt; oder es heißt:

Dieses Genie verachtet alle seine lebenden Mitbrüder, und macht Geschenke denen, die auf seinem Grabe spazieren werden.

Nein! nein! die Wahrheit ist: es hat, so lange die Welt steht, noch keinen einzigen Künstler gegeben, der seinen Zeitgenossen nicht habe gefallen wollen, und es hat auch noch kein Kunstgenie gegeben, das seinen Zeitgenossen nicht gefallen hätte. Man blicke dem Dinge nur scharf in's Gesicht. Man nehme

nur das Stutzen des Augenblickes über etwas wahrhaft Neues nicht für ein Jahrhunderte langes Mißverkennen. Man schließe nicht von den kritischen Mäklern auf den Eindruck bei'm unverdorbenen Volke. Man halte die Recensenten nicht für Volksdeputirte!

Die Journalistik z. B. mäkelte lange an Beethoven herum, während das gesunde Publicum sich in seinen Tönen berauschte. In den Journalen wurde er verworfen, die Verleger aber kauften ihm schon Gedanken ab, die er der Reihe nach erst nach Jahren aus seinem Wunderkopfe holen konnte. Die Verleger machen aber keine Jagd auf Gedanken, die erst von kommenden Jahrhunderten begriffen werden, denn von Componistengedanken, die von der Nachwelt begriffen und folglich auch erst gekauft werden, bauen sich die Verleger keine Paläste, und kaufen sie sich keine Landgüter.

In der Wissenschaft, ja, da kann es Geister geben, die einen Salto Mortale über mehrere Jahrhunderte hinweg mit einer gefundenen Wahrheit machen, denn langsam wie ein Wurm schleicht der Geist der Menschheit, im Ganzen genommen, seinen Begabten nach. Aber in der Kunst ist noch nie Einer ganz und gar aus seiner Zeit herausgesprungen. Das neueste, größte Kunstgenie ist nichts als eine leise Steigerung des letzt vorangegangenen. In der Kunst ist kein anderes Steigen möglich, als über die Schultern seines Nächsten.

Bei Ihrer Ouverture nun, so gewiß sie der Ausfluß eines großen, seltenen musikalischen Talentes ist, hat das weimarische Publicum nicht einmal gestutzt, noch viel weniger sie unbegreiflich gefunden, wohl aber ist es im höchsten Grade davon ergriffen worden. Ihre Ouverture ist ein Blitz und ein Schlag, und Alles rings herum steht in Flammen der Begeisterung. Ihre Ouverture ist ächte Volksmusik. Denn in einem Concerte horcht ein Volk in allen Abstufungen vom Kindesverstande und Gefühle an bis zur höchsten Intelligenz, und eine Musik, welche diese ganze heterogene Masse packt und zusammenrüttelt, ist eine Volksmusik im besten Sinne des Worts. Das aber hat Ihre Ouverture vollbracht. Denn sie war ein Faden, geleitet in das

Publicum, und das Publicum war eine Pulvermine, und als der Faden abgeglüht, da erfolgte die Explosion. Das nenne ich Applaudissement. Das war keins wie es einer Autorität folgt, oder aus einem besondern Wohlwollen gegen einen Bekannten, einen Freund, einen Mitbürger fließt, nein, es war ein unwiderstehliches Muß, ein peremtorischer Befehl, den Sie in Ihrer Stube zu Paris ausgefertigt haben an die Welt, und die Welt muß ihm gehorchen.

Sie haben in Ihrem Briefe an Hrn. R. Schumann den Gedanken ausgesprochen, nach Deutschland kommen zu wollen, um Ihre Werke den Deutschen selbst vorzuführen. Halten Sie Wort; in Weimar klingt Ihr Name in vielen Seelen wieder, und daß in anderen deutschen Städten das auch bald geschehe, darum habe ich diesen Brief geschrieben. Die Deutschen sind nicht ohne Talent für Musik. Schon vor dreihundert Jahren schrieb ein in Deutschland reisender Bischof nach Rom: „Es ist zu verwundern, wie diese versoffenen wilden Bestien so schön singen und blasen.“

Dann habe ich diesen Brief auch noch geschrieben, um einen bösen Anflug von Bitterkeit aus Ihrem Gemüthe zu vertreiben, die sich in Ihren Aufsätzen in der französischen musikalischen Zeitung zuweilen kund gibt, über den Mangel an allgemeiner Anerkennung; diese Bitterkeit aber müssen Sie verscheuchen, weil sie für die künstlerische Production ein wahres Gift ist.

Volle Anerkennung zu fordern, so lange Sie leben, verzeihen Sie, das geht nicht. Haben Sie nur eine kleine Geduld; warten Sie nur, bis man Sie auf den Père La Chaise trägt, — dann sollen Sie sehen den prächtigen Leichenzug, der Sie begleitet, und die stolzen Furchen des Ruhms, die sich durch alle Journale hinziehen, und den schönen Nekrolog in der Künstlergeschichte, und den Stein, Herr Berlioz, ich meine den aus den Marmorbrüchen von Carara! Sterben Sie deshalb aber noch nicht!

Uebrigens dürften Sie sich wohl schon hier in mancher Hinsicht wenig zu beklagen haben, denn ich kenne zwar Ihre Verhältnisse nicht, doch müssen Sie, der freien Schöpfung Ihrer

Ouverture nach zu urtheilen, z. B. jeder Schuhmacherrechnung ganz dreist in's Angesicht blicken können. Und das gewöhnen Sie sich ja nicht ab, denn schon manche freie Schöpfung, die sich entfalten wollte in irgend einer glückseligen Stunde, ist vor so einer Fratze auf den Tod erschrocken, davon geflohen, und niemals, niemals wieder gekommen! —

Aber wer ist der Schreiber dieses Briefes? werden Sie fragen. Vielleicht ein junger Enthusiast, der leicht aufflammt bei großen Erscheinungen, und sie neidlos anerkennt, weil seine freie, jugendliche Seele die Hoffnung hegt, ihnen in der Zukunft nachklimmen zu können?

Ach nein, Herr Berlioz, ich bin kein junger Enthusiast, sondern zweiter Violaspieler in der Großherzogl. Capelle zu Weimar. Ich bin keine freie jugendliche Seele voll Hoffnung. Als am 14. October 1806 sehr viele Ihrer Landsleute Weimar besuchten, das sich bei Nacht, blos von einer brennenden Straße erleuchtet, recht hübsch ausnahm, und einer davon meinen Vater fragte: Quelle heure est-il? da verstand ich schon, was er damit sagen wollte! Daraus wird Ihnen klar werden, daß mich der nächste Monat in das vierzigste Jahr stößt. Zwei Jahre nach der Frage Ihres Landsmannes blies ich ein Flötenconcert in dem weimarischen Theater, und dann fing ich an zu componiren und zu träumen, gar herrliche Träume! Ich wollte fliegen, weit, weit hin, und hoch hinauf, in die Welt, und über die Welt. Aber kurz darauf wurde ich eingefangen, und bin es noch, und das ist meine Geschichte. —

Genehmigen Sie die Versicherung der höchsten Achtung, die ein Mensch dem andern zollen kann.

Weimar, am 1. Mai 1837. J. C. Lobe.

36.

# Für die Oper mit gesprochenem Dialog.

Ce n'est point pour entendre du
recitatif que l'on va à l'opéra.

**Rousseau.**

Seit einiger Zeit haben sich einzelne Stimmen ziemlich laut vernehmen lassen, welche, nicht die Oper überhaupt, wohl aber diejenige Opernart, in welcher nicht Alles gesungen, sondern der Gesang hier und da durch gesprochenen Dialog unterbrochen wird, für ein Zwitterwerk, für keine ächte Kunstschöpfung erklären, die darum keinen ungetrübten Kunstgenuß bereiten könne und folglich ganz und gar von der Bühne verbannt werden müsse.

Eine solche Ansicht ist nichts Neues; schon Rousseau spricht in seiner bekannten scharfen Weise gegen die Oper mit gesprochenem Dialog sich also aus:

„Eine Oper, welche nur eine Reihe von Arien wäre, würde fast ebenso sehr langweilen, wie eine einzige Arie von derselben Ausdehnung. Die Gesänge müssen durch Gesprochenes von einander geschieden und aus einander gehalten werden; aber das, was gesprochen wird, muß durch die Musik modifizirt sein. Die Vorstellungen müssen wechseln, die Sprache aber, in welcher sie ausgedrückt werden, muß eine und dieselbe bleiben. Wenn diese Sprache einmal gegeben ist und man wollte sie im Verlaufe eines Stückes ändern, so wäre es ebenso, als wenn man halb französisch, halb deutsch spräche. Der Uebergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt ist zu grell; er beleidigt sowohl das Ohr als die Wahrscheinlichkeit. Zwei Personen, die ihre Gedanken gegen einander austauschen, müssen reden oder singen; sie dürfen nicht bald das Eine, bald das Andere thun. Das Recitativ ist das Mittel zur Vereinigung des Gesanges und der Rede; das Recitativ trennt die eine Arie von der andern, gewährt dem Ohre, das durch die vorausgegangene in Staunen versetzt worden ist, Ruhe und bereitet es vor, an der

darauffolgenden Gefallen zu finden; kurz, durch das Recitativ läßt sich das, was nur Dialog und Erzählung in dem Drama ist, wiedergeben, ohne aus der einmal angenommenen Sprache herauszutreten."

Diese Darstellung erscheint so überzeugungsreich und eine Widerlegung derselben um so schwieriger, als die Erfahrung wohl eines jeden Musikfreundes die Wahrheit der aufgestellten Sätze bestätigt; denn auf wen hätte nicht schon einmal der Eintritt des Gesanges nach gesprochenem Dialog oder der Eintritt solchen Dialogs nach Gesang wie Begießung mit kaltem Wasser gewirkt?

Wie aber die Erfahrung die Wahrheit der Rousseau'schen Behauptungen unterstützt, so gibt es ebenso unleugbare Thatsachen und Erfahrungen, welche für den Wechsel zwischen Gesang und Rede, für die sogenannte Dialogoper sprechen.

So wenig sich gegen die Ansicht Rousseau's und der sich ihm anschließenden Neuern, daß der Wechsel zwischen Gesang und Rede gegen alle Wahrscheinlichkeit verstoße und folglich unnatürlich sei im Vergleich zu dem wirklichen Leben, einwenden läßt, ebenso wenig entscheidend ist sie für die Wirkung und Geltung von Kunstwerken. Streng genommen ist jedes Kunstwerk unnatürlich und, um bei der Musik stehen zu bleiben, ein Held z. B., der seine Soldaten singend zum Muthe im bevorstehenden Kampfe auffordert, verstößt gegen alle Wahrscheinlichkeit. Trotz solcher Unwahrscheinlichkeit und Unnatur vermag das Kunstwerk die tiefsten, herrlichsten Wirkungen auf uns hervorzubringen und uns das höchste Kunstvergnügen zu bereiten, während die ganz durchgesungene Oper dadurch, daß man sie für ein natürliches Kunstwerk erklärt, keineswegs immer vor Langeweile und dem gründlichen Mißfallen bewahrt. Wahrheit und Natur in der Kunst hat man in ganz andern Dingen als in solchen Erscheinungs- und Einrichtungswesen zu suchen.

Ich gebe es zu und „hab' es mit Schrecken selbst erlebt", daß der Wechsel zwischen Gesang und Rede, das plötzliche Abbrechen des einen und der Uebergang in das andere, so wie

umgekehrt, zuweilen höchst unangenehm berührt; — aber weit öfter bringt dieser Wechsel eine verstärkte, mächtigere Wirkung hervor.

Wenn in der „Johanna von Montfaucon" der Ritter fliehend in der Nacht in das Gebirge gelangt, von Schmerz und Müdigkeit übermannt niedersinkt und dann aus der Ferne die Melodie einer Schalmei erklingt, bringt der schroffe Gegensatz zwischen der düstern, niedergedrückten Stimmung des Ritters und den heiter-friedlichen Klängen aus dem Hirtenleben eine unbeschreiblich tiefgehende Wirkung auf jedes empfängliche Gemüth unter den versammelten Zuschauern hervor. — Wenn zu dem Monolog der „Jungfrau von Orleans" vor der Krönungsfeierlichkeit hinter der Scene Musik ertönt, so erhöht sie die Wirkung der Rede außerordentlich. Ebenso stört die zwischen dem Dialog eintretende Musik des Krönungsmarsches nicht, während die zwischen die Worte der Jungfrau einfallenden Orgelklänge sogar einen erschütternden Eindruck machen. Ebenso erhöht in „Yelva" die zwischen den Dialog zerstreute Musik, welche die Stimme begleitet, die Wirkung der Darstellung, und Niemand wird leugnen, daß die Musik Weber's der „Preciosa" einen besondern Reiz gegeben hat.

Dies einige Beispiele, daß die Musik, wenn sie zwischen den Dialog tritt, wie unnatürlich und unwahrscheinlich sie auch der nackten Wirklichkeit gegenüber ist, unser Gefühl nicht nur nicht verletzt, sondern dasselbe wohlgefällig berührt. Aber auch aus sogenannten Dialogopern ließen sich Hunderte von Beispielen anführen, in denen die Wirkung gerade durch den Wechsel zwischen Rede und Gesang außerordentlich erhöht wird. Ich frage alle Gegner der Dialogoper, ob, wenn Fidelio mit dem Kerkermeister in das unterirdische Gefängniß tritt und nach dem schauerlichen Gespräch beider das Duett zu dem Aufgraben der Cisterne beginnt, der Uebergang zum Gesang, der Eintritt der Musik den Eindruck nicht steigert oder ob Jemand dabei etwas verletzend Unnatürliches und Unwahrscheinliches empfindet. Wirkt nicht ferner in der „Schweizerfamilie" im ersten Acte, als die Aeltern mit dem Grafen klagend über den Tiefsinn ihres Kindes sprechen und der Vater endlich sagt: „Sehen

Sie selbst; da kommt sie!" der Eintritt der Musik, welche die Empfindungen Emmelinens malt, wirkt nicht dieser Wechsel zwischen Rede und Gesang außerordentlich, ja, wie sich wohl behaupten läßt, weit tiefer und ergreifender, als wenn die Oper durchgängig mit Recitativ componirt wäre? — Wer möchte in der Scene des „Wasserträgers", als Anton und die verkleidete Gräfin am Thore angehalten werden, die melodramatische Behandlung vermissen und wessen Ohr und Gefühl wird durch den plötzlichen Abbruch der Musik, durch den Uebergang in gesprochenen Dialog, als Micheli erscheint, unangenehm berührt?

Diese Beispiele, deren Anzahl bedeutend zu vermehren wäre, werden genügen, um der Erfahrung: Wechsel zwischen Rede und Gesang wirken unangenehm, die ebenso feststehende Erfahrung von günstiger Wirkung dieses Wechsels entgegenzustellen. Daraus muß denn hervorgehen, daß das Störende der Dialogoper nicht in dieser Kunstart, sondern in der falschen Behandlung derselben liege. Es gibt in der Oper unzweifelhaft Scenen und Stellen, in denen ein Wechsel, ein Uebergang aus der Rede in den Gesang oder umgekehrt, das Gefühl verletzt; es ist dies jedesmal dann der Fall, wenn dieser Wechsel ohne innere Begründung, nur der äußern Form wegen eingeführt wird. Ebenso unzweifelhaft gibt es aber auch Scenen und Stellen, in denen, wie nachgewiesen, ein solcher Wechsel die Wirkung erhöht, dann nämlich, wenn dieser Wechsel in der Situation und dem Gefühlswechsel der Personen begründet ist.

Die Bedingungen, unter welchen ein Wechsel zwischen Rede und Gesang eintreten kann und eintreten muß, hat der Dichter und der Componist durch Beobachtung und Studium des Lebens überhaupt und der Werke guter Meister zu ermitteln. Wendet er sie dann recht an, so wird man der Dialogoper so wenig als irgend einer andern kunstverständig behandelten Form den Vorwurf der Unnatur und Unwahrscheinlichkeit mit haltbarem Grunde machen können.

Im Ganzen läßt sich als Regel aufstellen, daß die Musik und der Gesang einzutreten habe, wenn das Gefühl einen höhern lyrischen Schwung nimmt, daß dagegen statt der Musik die

Rede da am rechten Orte sei, wo das Gefühl sich beruhigt hat. Ganz entsprechend haben in ihren dramatischen Werken große, ächte Dichter, Shakespeare, Schiller u. s. w., an den Stellen, wo das Gefühl einen höhern Aufschwung nimmt, den Reim mit großer Wirkung angewendet, nachdem reimlose Jamben u. dergl. vorausgegangen sind. Auf Niemanden wird diese Art von musikalischer Steigerung der Rede eine unangenehme, im Gegentheil, sie wird stets auf Alle eine fortreißende Wirkung geäußert haben.

So läßt sich in der Dialogoper an den geeigneten Stellen durch ähnliche Verwendung des Reimes, so wie durch andere Steigerung der Wärme des Dialogs der Uebergang zum Gesange so natürlich vorbereiten, daß jeder Hörer die Nothwendigkeit des Eintritts der Musik, das Herausschlagen der Flamme der Leidenschaft, erkennen muß. Auch durch Recitativ läßt sich der Uebergang naturgemäß vermitteln. Ein treffendes Beispiel dafür gibt die Arie der Gräfin im „Wasserträger", nachdem in gesprochenem Dialog über die Rettung des Grafen berathschlagt worden ist. Die Gräfin gibt ihre Zustimmung zu den Vorschlägen, als sie aber hört, sie solle sich von ihrem Gatten trennen, bricht ihr Gefühl plötzlich recitativisch in den Worten aus: „Mich trennen von dem Gemahl? Nein, ich trenne mich nie von ihm!" und mit dem vollständig erwachten Gefühle tritt die Arie ein. Hier kann unmöglich Jemand durch den Uebergang aus dem Gespräch in Gesang unangenehm berührt werden; im Gegentheil, es muß Jeder zugestehen, daß die Wirkung der Situation durch den Hinzutritt der Musik gesteigert wird. Ein ebenso treffendes Beispiel ist das Terzett in dem „Wasserträger". Micheli hört bei seinem Selbstgespräch klopfen. Er öffnet die Thür. Der Graf und die Gräfin treten mit dem lebhaftesten Dankgefühle ein: „Komm her an meine Brust, mein Schutzgott, mein Erretter!" Wie vollständig ist hier durch den Eintritt eines mächtigen Gefühls der plötzliche Eintritt der Musik motivirt! Wie spiegelt überhaupt der Wechsel zwischen Rede und Gesang den Wechsel zwischen ruhiger und bewegter Situation getreulich ab!

Das Schweigen der Musik und des Gesanges da, wo eine Scene endet und eine neue eintritt und mit gesprochenem Dialog beginnt, hat noch Niemandes Gefühl verletzt, ebenso wenig da, wo Personen abtreten und andere zurückbleiben oder hinzukommen, wo also in der Seele der Handelnden gewissermaßen ein Abschnitt entsteht, eine neue Stimmung aufgeht, wie z. B. im ersten Acte des „Freischütz", als der Oberförster mit seinen Jägern sich entfernt, der Jäger- und Bauernchor endigt und Kilian zu Max sagt: „Braver Mann, der Herr Erbförster" u. s. w. Auch wenn nach einem Duett die eine von zwei Personen abgeht, kann ein Selbstgespräch der Zurückbleibenden von großer Wirkung, bisweilen von größerer sein, als vielleicht eine Arie, z B. wenn die Gegenwart der einen Person für die andere peinigend war und in derselben mit der Entfernung der Verhaßten Gemüthsruhe eintritt. In diesem Falle vermag fortklingende Musik, selbst bloßes Recitativ, den Abstand zwischen stürmischer Aufregung und behaglicher Ruhe nicht so natürlich zu schildern, als einfache Rede.

Jeder Leser hat dagegen gewiß mehr als einmal das peinliche Gefühl empfunden, dessen man sich nicht erwehren kann wenn nach einem leidenschaftlichen Musikstücke am Ende einer Scene unmittelbar mit dem Beginne der nächsten sofort wieder Musik, vielleicht nochmals leidenschaftliche, eintritt, wie das in gar mancher namentlich neuern durchgesungenen Oper vorkommt.

Und endlich, wenn das plötzliche Abbrechen der Musik unbedingt und jedesmal störte, warum beleidigt es Niemanden nach den Finales am Ende der Acte? Läßt man sich doch hier, zwischen den Acten, das plötzliche und vollständige Herausreißen aus der Musik und der Illusion und das Hineintauchen in die allergewöhnlichste Welt, in das Gesumse, Geplauder und Husten des Publicums gefallen! Niemandem ist es bisher eingefallen, gegen die Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit des Zerspaltens einer fortlaufenden Handlung in verschiedene Acte mit geräuschvollen, langen Zwischenacten zu eifern und eine Oper ohne Acte, ohne Ruhe zu fordern. Warum sind die Actschlüsse

in den Theaterstücken und Opern eingeführt worden? Um vom Genießen ausruhen zu können. Weil auf Action jedesmal Reaction, auf Anspannung Abspannung folgt und ein lange ununterbrochener Genuß ebenso wenig auszuhalten ist, als ein lange fortgesetzter Schmerz; weil der Mensch überhaupt ohne Abwechselung nicht sein, sich wenigstens nicht wohl fühlen kann. Stören die Pausen in den Sinfonien im Concert? Bringt das Vertheilen solcher Musikstücke in vier Theile einen unangenehmen Eindruck hervor? Hat man es doch Mendelssohn, und zwar mit Recht, zum Vorwurfe gemacht, daß er alle vier Sätze einer seiner Sinfonien unmittelbar, ohne Unterbrechung, aneinander gehangen.

Soviel im Allgemeinen für die Dialogoper. Ueberdenkt man dagegen noch weiter gehende Principien neuester Musik-Aesthetiker, die Forderung z. B., daß die durchaus gesungene Oper allein berechtigt sei, daß sie darum zur ausschließlichen Beherrschung der Bühne gelangen, die Dialogoper aber vollständig verbannt werden müsse, so bieten sich gegen diese Forderung fast noch gewichtigere Gründe dar.

Wenn das ganze Drama nur gesungen werden soll, muß in demselben der Gedanke nothwendig in bedauerlicher Weise zurückgedrängt werden, müssen wir z. B. einen Alba in „Egmont,“ einen Falstaff, müssen wir alle nicht durchaus lyrischen Charaktere und Situationen aus der Oper scheiden sehen.

Gesang ist Lyrik, Lyrik Gefühlspoesie. Die Personen in einer Oper sind aber nicht alle und nicht ununterbrochen in erhöheten Stimmungen, in bedeutenden Gefühlssituationen. Gibt es Stoffe, die aus einer zusammenhängenden Reihe von Situationen bestehen, in welchen nur das Gefühl vorherrscht, so mögen sie meinetwegen als besondere Art zuweilen auf der Bühne erscheinen, aber großen Nachtheil würde und müßte es der Kunst und der Nation bringen, wenn diese Art ausschließlich zur berechtigten Herrschaft erhoben und jede andere von der Bühne gewiesen werden sollte. Hat man es ernstlich bedacht, wie erschlaffend und verweichlichend auf die Nation eine Bühne wirken müßte, welche die Herrschaft des Verstandes, Witz und Reflection ganz unbeachtet ließe und nur auf Erregung der Gefühle in dem

Publicum hinarbeitete? Die Bühne, deren Einfluß auf das Volk nicht geleugnet werden kann, soll kräftigen, stärken und bilden, nicht schwächen und verweichlichen, was durch das ewige Schwelgen in Gefühlen nothwendig herbeigeführt werden müßte. Reflectionen aber, geistreiche Gedanken lassen sich nie und nimmermehr singen, und wenn sie sich singen ließen, hätte der Dichter in den Recitativen der durchgesungenen Oper, wo sie möglicherweise erscheinen könnten, keinen Raum für sie. Der Operndichter kann und darf ja eben nur andeuten, skizziren, das Nothwendigste zum Verständniß der Handlung geben; das Ausmalen muß er dem Componisten überlassen und Gedanken kann dieser nicht malen. Da er dies nicht kann und das Recitativ schwerlich jemals sich durch geistreiche Betrachtungen auszeichnen wird, so bleibt es für alle Zeiten wahr, was Rousseau von ihm gesagt: Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie.

So verkehrt es sein würde, auf der Bühne nichts als reine Reflectionsstücke, wenn es eben solche Stücke geben könnte, aufzuführen, sie also ausschließlich der Befriedigung des Verstandes zu widmen, so einseitig ist es, nur dem Gefühle Rechnung zu tragen. Die Breter bedeuten die Welt. Die Welt aber ist nicht einseitig; sie bietet bald dem Verstande, bald dem Gefühle etwas. Das soll auch jedes Bühnenstück, das soll auch die Oper, die es aber nicht kann, wenn sie nur Gesang gibt, folglich nur auf das Gemüth wirken will.

Wir haben der bloßen Gefühlsmusik genug. Die gesammte Instrumentalmusik gehört hierher, die Lieder, die Oratorien. Will man der Musik mit der Dialogoper das einzige und letzte Feld nehmen, auf dem sie wenigstens mit dem Gedanken abwechselnd erscheinen kann?

Gar oftmals klagt man, das recitirende Drama sei zu lyrisch, wenn es nämlich nur Gefühle und Leidenschaften schildert, an kräftigen, stärkenden Gedanken aber, an erhellenden Lebensanschauungen, an weisen Sprüchen arm oder ganz leer ist. Auf der andern Seite, in der Oper, will man die Lyrik, die ausschließliche Lyrik zur Herrschaft bringen.

Ich habe schon mehrmals behauptet und wiederhole es noch einmal, drei oder vier Stunden Musik anzuhören, d. h. so lange Gefühlserregungen sich hinzugeben, spannt nothwendig ab, wirkt wie ein Rausch.

Der Einseitigkeit in der Kunst aber, die ich grundsätzlich als schädlich überall bekämpfe, würde ich mich selbst schuldig machen, wenn ich das lyrische Drama für eine an sich unberechtigte Kunstart darstellen wollte. Das sei fern von mir. Es behalte seinen Platz unter den dramatischen Formen; nur lasse man ihm eben seinen Platz und erkläre es nicht für allein und ausschließlich berechtigt.

Wie wir in dem lyrischen Drama, wenn es allein geltend bleiben sollte, nur eine Seite des Menschen, sein Gemüthsleben, haben würden, so gäbe es uns auch vorzugsweise nur den Ernst desselben. Mit der Beseitigung der komischen Oper würde die Heiterkeit von der Bühne verbannt und diese wird sich das Volk nie und nimmer nehmen lassen.

Gerade in der komischen Oper aber ist der gesprochene Dialog gar nicht zu entbehren, wenn sie nicht auf das Aeußerste, zum großen Nachtheile, beschränkt werden soll. Entweder müßte der Dialog, wenn er ebenfalls gesungen werden sollte, also das Recitativ, auch lyrisch, also auch Gefühlsausdruck sein und der Dichter in diesem Falle fast Alles ausscheiden, was den Reiz des Lustspieldialogs ausmacht, Witz, pikante Wendungen, feine Motivirungen u. s. w., oder es müßten viele Dinge in den Dialog, d. h. in das Recitativ, gelegt werden, mit denen die Musik ganz und gar nichts zu schaffen hat, so daß also Worte und Töne in den grellsten Widerspruch geriethen. Man versuche es nur einmal, ein Stück Dialog eines Molière'schen oder eines andern ächten Lustspiels in Recitativ umzusetzen, was doch nur ein gewöhnliches Parlando-Recitativ sein könnte. Solche Musik erhöht sicherlich den geistvollen Dialog nicht, im Gegentheil, sie wird den Geist im Dialog ersticken. Einen geist- und reizlosen Dialog aber wird man noch weniger componiren wollen, denn dann bekäme man gar zwei reiz- und geistlose Dinge statt des einen, das allein schon übergenug ist.

Ohne Begründung gesungener Dialog, d. h. ein gesungener Dialog ohne Gefühlsinhalt, ist mindestens so unangenehm als der unmotivirte Uebergang aus Dialg in Gesang oder umgekehrt.

Und ist es denn überhaupt wahr, daß das kunstgebildete Publicum die Dialogoper für unnatürlich und unkünstlerisch erklärt und daß es in derselben keinen Kunstgenuß mehr zu finden vermag?

Die Erfahrung sagt nichts davon. Das Publicum besucht heute noch mit Vergnügen Fidelio, Freischütz, Wasserträger, Figaro's Hochzeit, den Barbier, die weiße Dame, Johann von Paris, Zaar und Zimmermann und hundert andere Dialogopern, und von den Tausenden, die sich an denselben erfreuen, dürfte sehr Wenigen dabei der Wunsch aufsteigen, der gesprochene Dialog möchte in einen gesungenen umgewandelt sein, gewiß Wenigern als bei manchem trockenen Recitativ mancher durchgesungenen Oper der umgekehrte Wunsch, es möchte dasselbe zur Beruhigung des Ohres einfach gesprochen werden. Empfinden sie wirklich eine unerträgliche Störung in ihrem Genusse bei dem Dialog, so ist es sicherlich nur dann der Fall, wenn der Wechsel zwischen Rede und Gesang, wie gesagt, unmotivirt eintritt; es ist unmöglich — sobald sie sich dem Eindrucke unbefangen hingeben — da, wo der Wechsel in der Natur begründet ist und wo er in allen andern Hörern die Wirkung der Situation steigert.

Verwerfen solche einzelne Wenige trotzdem die Dialogoper unbedingt, so läßt sich nur annehmen, daß sie die Gründe, welche für die Beibehaltung derselben sprechen, nicht beachten wollen, weil sie in das System nicht passen, das sie sich aufgebaut haben. Es ist aber eine — keineswegs empfehlenswerthe — Eigenthümlichkeit unserer Zeit, daß so Viele durch Aufstellung sogenannt neuer Systeme und Principien glänzen wollen und die Welt mit allem Bestehenden ihren oft so kleinlichen Systemen gemäß zurechtschneiden möchten, weil die Welt um ihre Systeme sich nicht kümmert, und es ist eine andere Eigenthümlichkeit unserer Zeit, daß man nicht mehr blos ausbauen und nachbessern, sondern sofort das Alte zertrümmern und umstürzen

will, obgleich man etwas Besseres an die Stelle zu setzen nicht vermag.

Was sich Jahrhunderte lang bis auf unsere Tage erhalten hat und der Mehrheit noch zusagt, kann schwerlich unbedingt falsch oder durchaus verwerflich sein, kann demnach das völlige Zertrümmern nicht verdienen. Mängel mögen sich eingeschlichen haben, aber diese können leicht beseitigt und durch besseres Neues ersetzt werden.

Dahin gehört auch die Dialogoper. Man bestrebe sich nur, die Mängel, die in dem Wechsel zwischen Rede und Gesang in Folge ungeschickter Behandlung entstanden sind und entstehen, zu beseitigen; man bringe einen geistreichen Dialog, keinen faden, bei dem freilich kaum etwas Besseres zu thun ist, als ihn durch unbedeutende Musik zu verdecken; man motivire die Uebergänge genügend, verlange aber die gänzliche Verbannung einer Kunstform nicht, die Jahrhunderte hindurch Unzähligen vergnügte, genußreiche Stunden bereitet hat, noch immer bereitet und fort und fort bereiten wird.

---

37.

## Franz Liszt.

Ueber diesen Künstler sind die Meinungen in Bezug auf seine schaffende Kraft bekanntlich noch in heftigem Kampfe gegeneinander begriffen. Aber eben dieser Kampf beweist, daß es sich um eine ungewöhnliche Erscheinung im Reiche der Tonkunst handelt, denn das Gewöhnliche ruft keine Aufregung hervor. Wir geben eine kurze Lebensbeschreibung und wollen dann versuchen, durch einige Bemerkungen über seine größeren Compositionen wenn nicht den Prozeß der Streitenden zu schlichten, doch dem großen Publicum einen unbefangenern Standpunkt für sein Urtheil anzuweisen.

Franz Liszt wurde am 21. Oct. 1811 in dem ungarischen Dorfe Raiding bei Oedenburg geboren. Sein Vater, Adam

Liszt, Verwalter eines Theils der fürstlich Esterhazy'schen Güter, trieb neben mancherlei wissenschaftlichen Studien auch Musik mit besonderer Neigung, galt für einen vortrefflichen Cello- und Violinspieler und erwarb sich noch in späteren Jahren eine ziemliche Fertigkeit auf dem Clavier. Auch Liszt's Mutter war eine sehr gebildete liebenswürdige Frau mit einem weichen, ruhigen Gemüthe.

Die Neigung des Knaben zur Musik zeigte sich früh so entschieden, daß der Vater schon im sechsten Jahre den Unterricht auf dem Clavier mit ihm begann. Seine Fortschritte waren überraschend; und obgleich durch übertrieben leidenschaftlichen Fleiß auf's Krankenlager geworfen und in seinen Uebungen unterbrochen, trat er doch schon nach drei Jahren zu Oedenburg und darauf zu Presburg in Concerten mit außerordentlichem Beifall auf. In letzterer Stadt befanden sich unter den Zuhörern mehrere ungarische Magnaten, die dem Vater zuredeten, seinem Sohne die vollständigste musikalische Ausbildung zu Theil werden zu lassen. Auf Adam Liszt's Erklärung, daß ihm dazu die pecuniären Mittel fehlten, erboten sich die Grafen Amadée und Zapary zu einer Unterstützung von jährlich 600 Fl. auf sechs Jahre. Der Knabe wurde nun Czerny in Wien zum weitern Unterricht auf dem Clavier und Salieri in der Composition übergeben.

Anderthalb Jahre hatte der Unterricht in Wien gedauert als der Vater mit Zustimmung Czerny's ein öffentliches Concert veranstaltete. Der junge Virtuos spielte die Concerte in A-moll und H-moll von Hummel und gab zum Schluß eine freie Phantasie. Der Beifall war enthusiastisch. Ein zweites Concert hatte womöglich noch glänzendere Erfolge. Adam Liszt gewann damit die Mittel seinen Sohn nach Paris zu führen, um dort die letzte Hand an seine Ausbildung legen zu lassen. Aber wider Erwarten versagte ihm Cherubini die Aufnahme in das Conservatorium, weil sie für einen Ausländer ungesetzlich sei.

Paer und Reicha nahmen sich indessen des hochbegabten Knaben liebreich an und bald war er der Gefeierte des Tags. Unter Reicha studirte er mit Eifer den Contrapunkt.

Es wurden nun von Paris aus Reisen in die Departements unternommen, fast in allen größeren Städten Concerte gegeben, mit immer gleichem Gewinn von Ruhm und Gold. In Bordeaux spielte Liszt vor einer großen Gesellschaft eine Sonate, die er selbst componirt hatte, aber für ein Werk Beethoven's ausgab. Alle, auch der eben anwesende berühmte Violinspieler Rode, priesen das vermeintliche Werk des großen Meisters! Wie ganz anders würde das Urtheil ausgefallen sein, wenn Liszt die Sonate als eigene Composition vorgeführt hätte!

Drei Reisen nach England und eine in die Schweiz wurden hierauf in nicht zu großen Zwischenräumen unternommen.

Aber nun trat plötzlich eine seltsame Veränderung in dem Wesen des jungen Künstlers ein. Der unerhörte Beifall, der ihn ununterbrochen umrauschte, die Ströme Goldes, die ihn mit allen Genüssen überschütteten, hatten ihn betäubt, und wie aus einem langen wüsten Traum erwachend, erschien ihm sein bisheriges Thun und Treiben als ein nichtiges. Seine harmlose Fröhlichkeit verschwand, trübsinniger Ernst bemächtigte sich seiner und trieb ihn in die Einsamkeit. Das Interesse an seiner Kunst hatte ihn plötzlich verlassen, er suchte Trost für seine unglückliche Stimmung in der Lectüre geistlicher Bücher und verfiel in religiöse Schwärmerei.

Auf den Rath der Aerzte brachte ihn der besorgte Vater in das Seebad von Boulogne, wo der liebevolle Führer aber starb. Dieser schmerzliche Verlust gab jedoch Liszt die verlorene Energie zurück. Er nahm seinen festen Wohnsitz in Paris und seine Mutter zu sich. Bei ihrer Ankunft übergab er ihr seine bisherigen Ersparnisse, 100,000 Fr., womit ihre Zukunft gesichert war.

Hier warf er sich nun mit energischem Eifer auf die mannichfaltigsten literarischen und wissenschaftlichen Studien, wodurch er sich jene universelle Bildung errang, die man an ihm zu bewundern hat. Ein rühmliches Zeugniß dafür sind seine geistreichen Schriften in französischer und deutscher Sprache. Es konnte nicht fehlen, daß einer so glühenden Künstlerseele die Liebe mit ihren Leiden und Freuden oft begegnete. Seine

erste Leidenschaft für eine junge, schöne, geistreiche Dame von Rang und Vermögen scheiterte aber an den Verhältnissen. Die nothwendige Entsagung wirkte auf ihn so heftig ein, daß er noch einmal das Interesse für seine Kunst verlor, noch einmal in seine frühere Religionsschwärmerei verfiel. Da erschien Paganini in Paris. Die wunderbare Kunst dieses dämonischen Italieners riß auch den jungen Künstler aus seiner Apathie. Und ebenso heftig ergriff ihn die französische Revolution des Jahres 1830. Er suchte seine Stimmung in einer Sinfonie revolutionaire auszudrücken. Doch blieb die fertige Skizze unausgeführt. Die allgemeine Enttäuschung, welche nach jener erschütternden Katastrophe eintrat, verleidete ihm das Interesse an dieser Arbeit. Er wandte sich nach der Schweiz, wo er in stiller Zurückgezogenheit eine große Anzahl bedeutender Compositionen schuf, deren Veröffentlichung er aber, Horazens goldene Regel beherzigend, noch lange zurückhielt, um fort und fort daran zu bessern.

Daneben schrieb Liszt viele Aufsätze für die Gazette musicale und entwickelte namentlich in den berühmten Artikeln De la situation des artistes seine Theorie mit großem Scharfsinn uud französischer Sprachelegang.

Es würde den hier gebotenen Raum weit überschreiten, wenn wir Liszt auf allen seinen vieljährigen Kunstreisen begleiten wollten. Er durchzog in diesen Zeiten Frankreich, Belgien, die Schweiz, Oesterreich, Ungarn, Preußen, England, Schottland, Italien, Spanien, Portugal, Rußland und die Türkei. Verhältnißmäßig nur wenige und kurze Ruhepunkte wählte er dazwischen, um sich von seinen Anstrengungen erholen und in der Einsamkeit seinen Studien ungestört obliegen zu können.

Andeuten können wir auch nur seinen unerschöpflichen Wohlthätigkeitstrieb, seine zahlreichen Concerte für Arme, für Institute, wie z. B. für die Ueberschwemmten in Pest, für das Beethovendenkmal in Bonn u. s. w.

Mit dem Jahre 1847 schloß Liszt seine Laufbahn als Virtuos ab. Schon früher war er zum großherzoglich sachsenweimarschen Hofkapellmeister ernannt worden, im Februar 1848,

nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in Weimar und trat seine Stellung an. Der hohe Sinn des regierenden Großherzogs von Weimar, sowie die erhabene Kunstkennerin und selbst ausgezeichnete Virtuosin auf dem Clavier, Maria Paulowna, unterstützten seine Intentionen mit seltenem Verständniß und fürstlicher Municicenz. Was er nun dort gewirkt, namentlich auch für die Anerkennung Berlioz' und Wagner's, ist bekannt. Seit ein paar Jahren lebt er in Rom, unausgesetzt schaffend. Neuen Nachrichten zufolge hat er ein großes Oratorium: „Die heilige Elisabeth", vollendet, das diesen Sommer unter seiner eigenen Leitung auf der Wartburg zu Eisenach aufgeführt werden soll.

Liszt's reiches Wissen, wie die große Zahl von Werken, welche er geschaffen, müßte wie ein halbes Wunder erscheinen, wenn man daran denkt, daß er den größten Theil seines Lebens fast unnnterbrochen auf Reisen zugebracht hat, scheinbar also wenig Zeit zur Ansammlung von Kenntnissen und Ausarbeitung von Compositionen gehabt haben kann. Die Natur hat ihn aber mit Eigenschaften ausgestattet, welche dieses ungewöhnliche Phänomen wohl erklären. Sie gab ihm zunächst eine physische Kraft und Dauerfähigkeit, welche die anhaltendsten Anstrengungen zu bestehen vermag und kaum zu erschöpfen scheint. Mit dieser körperlichen Lebenskraft ist aber auch eine ebenso unverwüstliche geistige Energie und die beharrlichste Ausdauer verbunden.

Die Natur gab ihm zu seinem unersättlichen Wissensdurst einen scharf eindringenden Verstand, ein blitzschnelles Begriffsvermögen, und ein Gedächtniß, das alles erfaßt und nichts wieder entläßt. Durch seine Willenskraft aber erwarb er sich jene Kunst, welche den meisten hochbegabten Geistern eigen und nothwendig ist, die Fixirungskunst. Nicht die überhaupt ihm nur spärlich vergönnten Zeiträume allein, in welchen er sich in die Einsamkeit zurückzog, widmete er den mannichfaltigsten Studien und Arbeiten, auch jeden Augenblick auf seinen Reisen, den ihm die Scharen seiner ihn überall umdrängenden Verehrer übrig ließen, benutzte er dazu; und endlich hatte er lernen müssen und vollkommen gelernt, sich in der geräuschvollsten Gesellschaft gleichsam zu isoliren.

Die Vorwürfe, welche seine Gegner erheben, heißen Formlosigkeit, Melodielosigkeit, grause Harmonie, Objecte, die der musikalischen Darstellung gar nicht zugänglich sind.

Wenn das echte Wesen der Form in einem einheitlichen, musikalisch logischen, d. h. thematisch construirten Organismus besteht, so sind die Liszt'schen Werke ebenso formgerecht wie die letzten Quartette Beethoven's, denen man freilich in früherer Zeit denselben Fehler aufbürdete, an den aber jetzt doch wohl niemand mehr glaubt!

Ebenso oberflächlich ist der Vorwurf der mangelnden Melodie in den symphonischen Dichtungen und anderen Werken Liszt's. Es könnte damit nur jene populäre Gestaltungsweise musikalischer Gedanken gemeint sein, wie sie einfache Volksweisen, Tänze, Märsche u. s. w. zeigen. Diese Art von populärer Melodie kommt auch in den Instrumentalcompositionen Haydn's, Mozart's, Beethoven's selten vor. In Beethoven's 9. Symphonie kaum eine einzige; dagegen gibt es darin doch keine absolut unmelodische Periode, d. h. keinen Gedanken, der nicht eine Seelenregung offenbarte. Auch fehlt es den Liszt'schen Compositionen nicht an einzelnen populären Melodien, alle seine Gedanken aber, die nicht der Art sind, offenbaren doch einen Seelenausdruck.

Was drittens Liszt's grause Harmonie betrifft, so sind in seinen sämmtlichen Werken keine anderen Accorde zu finden als die Theorie sie erlaubt, nur neue Verbindungen und Folgen enthalten sie. Daß darunter manche erscheinen, die dem Ohr der Gegenwart noch herbe klingen, soll nicht geleugnet werden; wenn aber jeder Componist nur die Harmonieverbindungen hätte gebrauchen dürfen, an welche seine Zeitgenossen gewöhnt waren, so hörten wir heute noch keine anderen Accorde als Dreiklänge, oder gar nur Quinten-, Quarten- und Octavengänge. Was folgt daraus? Daß harmonische Kühnheiten im Anfange gewöhnlich mißfallen, später aber, nachdem man sie öfter gehört, zulässig, angenehm und als Bereicherung der harmonischen Ausdrucksmittel befunden werden.

Liszt will Objecte schildern, welche der musi-

kalischen Schilderung gar nicht zugänglich sind? Dieser Albernheit zeiht man Liszt, den wissenschaftlich und ästhetisch so außerordentlich durchgebildeten Geist! Man führt gewöhnlich Mazeppa, den auf ein Pferd gebundenen Hetman, an. Liszt habe die äußere Erscheinung malen wollen, den dahin stürmenden Galop des Pferdes 2c. Nicht mehr, als sie dem Dichter in der bekannten Redefigur der Congruenz und Harmonie in engerer Bedeutung erlaubt ist. Wir erinnern nur an die bekannten Verse, welche das Pferdegetrappel und den rollenden Stein malen. Beethoven malte in seiner Pastoralsymphonie das Rieseln des Baches, den Gesang der Nachtigall, den Schlag der Wachtel, den Ruf des Kukuks, das Gewitter mit seinem Windsturm, den rollenden Donner 2c., in seiner Victoriasymphonie alle Erscheinungen der Schlacht, bis zu dem Kanonendonner und Pelotonfeuer, C. M. v. Weber in der Volksschlucht das Flattern der Vögel, das Grunzen und Vorüberrauschen des Ebers 2c. Mozart in der Zauberflöte, C. M. v. Weber in der Euryanthe die Windungen der verfolgenden Schlange, Haydn in seiner Schöpfung sogar das Chaos, das eintretende Licht, die Bewegungen einer Menge von Thieren, Mendelssohn in seiner Ouverture zum Sommernachtstraum das Spiel der Elfen, in Meeresstille und glückliche Fahrt das ruhende Meer. Wem fällt es ein, diese Meister wegen der Mitaufnahme des Aeußern in ihre Schilderungen der innern Bewegungen, des Unsinns, der Nichtkenntniß der ästhetischen Regeln ihrer Kunst, oder der willkürlich barbarischen Ueberschreitung derselben zu beschuldigen?

Versuchen wir dem gutmeinenden, aber durch die Vourtheile der Gegner irre gemachten Theile des Publicums begreiflich zu machen, wie es mit Liszts's symphonischen Dichtungen und seinen anderen größeren Werken aller Wahrscheinlichkeit nach gehen wird.

Bei allen Kunstwerken liegt die letzte Entscheidung in dem Totaleindruck, den das Werk hinterläßt, den der Zuhörer in seiner Erinnerung und seinem Gemüth behält. Nun denke man an die Eindrücke zurück, welche die letzten Quartette Beethoven's

und seine neunte Symphonie anfänglich hervorbrachten und an die harten Urtheile darüber in den damaligen Journalen. Die große Majorität meinte, es komme wohl hier und da eine Stelle noch vor, die den großen frühern Beethoven ankündige, aber die abstoßenden, unverständlichen Gedanken seien vorwiegend und der Totaleindruck ein unangenehmer. Darum wurden auch diese Werke lange Zeit nur an wenigen Orten und selten aufgeführt und immer wieder beiseite gelegt. Noch heute wagen sich verhältnißmäßig wenige Orchester an die neunte Symphonie, weil ihre vollkommene Ausführung freilich sehr schwer ist, viel guten Willen und ausdauernde Proben verlangt. Leipzig war die erste Stadt, welche sie beharrlich vorführte. Was war das Resultat des öftern Hörens beim Publicum? Es sind doch mehr schöne Gedanken darin, hieß es bald, als wir anfänglich zu vernehmen glaubten; die angenehmen und unangenehmen werden sich wohl ziemlich die Wage halten. Weiterhin gab man zu, daß die anmuthenden Gedanken die schwächeren bei weitem überwögen und der Totaleindruck ein angenehmer sei. Jetzt freut sich das Publicum auf jede angekündigte Aufführung dieses genialen, mit populären Melodien gewiß nicht überreich ausgestatteten Werkes und findet den herrlichsten Kunstgenuß daran. Man agire für die neueren Meister, wie man für Beethoven agirt hat, und das Resultat wird zuletzt wahrscheinlich dasselbe sein. Schon gewinnen einige der Liszt'schen Tondichtungen mehr und mehr Verständniß. Die Aufführung seines „Tasso" vor einigen Jahren in dem Theaterconcert zu Leipzig erregte allgemeinen Beifall. Es war dies kein gemachter, wie man so oft behauptet, es war ein ursprünglich durch den Gehalt des Tonstücks in allen Hörern entzündeter Beifall.

Noch vor kurzem schrieb Bank im Feuilleton des Dresdener Journals über Beethoven's Quartett Op. 130: „Diese letzten schöpferischen Ausdrucksformen Beethoven's beruhen fest und sicher auf höchster Herrschaft über die Technik und höchster Concentration des Gedankens. Und darum erscheint uns, was vor nicht zu langer Frist verworren, formlos und krankhaft genannt wurde, jetzt vollkommen klar

und mehr und mehr bewunderungswürdig, wenn nur der Ausführung nicht die technische Ueberwindung und das poetische Verständniß fehlt."

---

38.

## Der Meister und der Jünger.

Wer Du auch sein magst, lieber Leser, soviel weiß ich von Dir — es wohnen Erinnerungen in Deiner Seele, an geliebte Personen, an freudige Ereignisse, die, wenn irgend ein Anlaß sie in spätern Jahren Dir wieder auffrischt, Dich mit jener Art von Glück durchwehen, das, aus Wehmuth und Sehnsucht gewebt, dem Heimweh zu vergleichen ist. Ein solches Gefühl und solche Erinnerungen ergriffen mich, als ich unlängst das vortreffliche Portrait Carl Maria v. Weber's erblickte, das den kürzlich erschienenen ersten Band der Biographie schmückt, mit welcher ein geistvoller Sohn dem großen Vater ein würdiges Denkmal setzt. Ich habe ihn noch gesehen von Angesicht zu Angesicht, den schon so lange dahingeschiedenen großen Tonmeister, ich habe ihn noch spielen hören, ja, einige Jahre vor seinem Tode das Glück genossen, ihn besuchen und sprechen zu dürfen. Auch einen Brief von ihm besaß ich einst. Den haben aber die gottvergessenen Autographensammler meiner Gutmüthigkeit längst, fast zeilenweise, abgeschwatzt und den Schluß desselben mit der Unterschrift zuletzt gestohlen. Wer theilt nicht gern mit, was ihm in seinem Leben vorzüglich theuer und wichtig erschienen ist? Zu den theuersten und wichtigsten Erinnerungen meines Lebens aber gehören mir die an Carl Maria von Weber.

Es war Ende Januars des Jahres 1812, als Weber mit seinem Freunde, dem berühmten Clarinettisten Bärmann, nach Weimar kam, um, von gewichtiger Seite empfohlen, am Hofe Karl August's ein Concert zu geben. Beide Künstler wurden von der Großfürstin Maria Paulowna mit der ihr eigenen

fesselnden Huld empfangen und brachten bei anmuthigster Unterhaltung und Musik, zwanglos wie im Familienkreise, mehrere Abende bei ihr zu. An einem dieser Abende, als Weber gerade mit Bärmann die für den letztern componirte Variation über ein Thema aus „Sylvana" spielte, stand an der äußern halbgeöffneten Thür des großfürstlichen Gemachs ein junger Mann von etwa achtzehn Jahren und lauschte in trunkenem Entzücken der Composition und dem Spiel der genannten Musiker.

Der junge Mann war der noch heute in Weimar lebende ausgezeichnete Orgelspieler Professor Töpfer, welchen die Großfürstin vom damaligen Capellmeister Müller ausbilden ließ. Töpfer besuchte am andern Tage ein anderer Kunstjünger, der Schreiber dieser Zeilen, und wie ward er von diesem wegen des gestrigen Hochgenusses beneidet, den zu schildern er keine Worte hatte! Weber's Compositionen wichen ja ab von Allem, was wir von unsern sonstigen Tonmeistern kannten, sie erinnerten weder an Haydn, noch Mozart, noch Beethoven, und waren doch in einem so überaus effectvollen, von den lieblichsten Melodien durchwebten Style gehalten.

Monate vergingen inzwischen. „Was ist das?" rief mir Töpfer mit freudefunkelnden Augen entgegen, als ich im Herbste desselben Jahres wieder in das Stüblein meines Genossen eintrat und auf dessen Pianofortepulte ein in Saffian gebundenes ziemlich dickleibiges Notenheft liegen sah.

„Eine Sonate von C. M. von Weber."

Die Großfürstin hatte Weber dringend um seine Sonate in C-dur gebeten, die dieser denn auch im September nach Weimar sandte. Wie aber kam das Exemplar der Fürstin so bald in die Hände des armen Musiklehrers? Maria Paulowna hatte es dem Capellmeister, wahrscheinlich um sein Urtheil darüber zu vernehmen, zur Ansicht mit nach Hause gegeben, und von diesem war es dem Schüler auf dessen dringende Bitte auf kurze Zeit überlassen worden. Töpfer hatte die Sonate, als ich zu ihm kam, schon vollständig in seinen Fingern. Daß er mir sie gleich vorspielen mußte, versteht sich. Ach, das Leben, wie schön war es doch in dieser Periode des jugendlichen

Kunstenthusiasmus! Wie schwelgten wir in dieser neuen eigenthümlichen Tonidee, die, wie man in späteren kühlern und kritischer gebildeten Jahren wohl erkannte, in ihrem architektonischen Bau der einheitlicheren Form der Beethoven'schen Sonaten zwar nicht entsprach, aber durch ihre deutliche und ungemein energische Gefühlssprache uns fesselte und einer unserer bevorzugtesten Lieblinge ward. Von diesem Augenblick an trat Weber in die erste Reihe unserer Tongötter ein, und er ist es geblieben bis auf den heutigen Tag und wird es bleiben bis zu unserem letzten. Ich glaube nicht, daß uns eine seiner Noten, die überhaupt in die Oeffentlichkeit gelangt, unbekannt und ungenossen geblieben ist. Aber diese Sonate, die noch ungedruckt war, wieder aus den Händen geben? Uns nach kaum gewonnener Bekanntschaft schon wieder losreißen von dem Meisterwerke? Das war unmöglich, das hätte uns in's Herz geschnitten, unser Leben auf's Bitterste vergällt! Ohne Zaudern, ohne die geringste moralische Regung zu empfinden, wurde ein Verbrechen, ein Diebstahl beschlossen und ausgeführt — die Sonate wurde zum Theil unter dem langen Deckmantel der Nacht abgeschrieben. Doch betrachteten und hegten wir die Copie natürlich wie einen heiligen Schatz, an dem wir uns heimlich labten, dem aber kein anderes menschlisches Auge und Ohr nahen durften. —

Endlich sollte auch mir der heiße Wunsch erfüllt werden, den geliebten Meister wirklich zu sehen und spielen zu hören. Ein Hofconcert wurde angesagt, in der sogenannten langen Galerie des Schlosses. Als ich erfuhr, daß er spielen werde, bekam ich das Fieber, das Freudenfieber nämlich der Erwartung. Alle Leser kennen jenen wunderbaren Zustand der äußersten Spannung, wenn man in jedem nächsten Moment den Anblick einer hochberühmten Person zum ersten Male erwartet. Als ich ihn nun aber endlich hereintreten oder vielmehr, wenn auch nicht sehr merklich, hereinhinken sah in den Saal, fühlte ich, wie ein leises Weh sich auf mein Herz legte. Er war mir wohl als ein kleiner Mann geschildert worden, aber eine so schmächtige, so gebrechlich scheinende Gestalt mit den auffallend

langen Armen, einem kürzeren und einem längeren Bein, hatte ich doch nicht erwartet. Dazu das schmale, längliche, bleiche Angesicht, die eingefallenen Schläfe, gegen die eine ziemlich lange Nase etwas zu sehr hervortrat! Der Ausdruck in seinen Gesichtszügen war dagegen unverkennbar edel, geistvoll und wahrhaft vornehm. „Ach, diesem hohen Genius ist in seinem zarten irdischen Körper gleich Mozart kein langes Verweilen und Schaffen auf dieser rauhen Erde beschieden!“ Das war mein erster trauriger Gedanke beim Anblick des geliebten Meisters.

Ich wirkte in der Capelle mit. Ein Wort an den Meister zu richten, wäre mir jungem schüchternen Manne ebenso undenkbar gewesen, wie an den größten Monarchen. Aus den Augen aber ließ ich ihn den ganzen Abend nicht, wo ich sie nicht unmittelbar auf die Noten zu richten hatte. Ja, auch da selbst raffte ich mit einem raschen Ueberblick eine ganze Linie voller Noten auf und schoß mit meinen Augen während ihrer Ausführung aus dem Gedächtniß auf den Meister. So schlich ich ihm auch nach, als er vor Beginn des Es-dur-Concerts durch die Notenpulte sich zu dem ersten Trompeter wand, Pfeiffer hieß der Mensch, um diesen auf eine Stelle aufmerksam zu machen, die er so und so vorzutragen nicht vergessen möge. Da antwortete ihm dieser rohe Mann, der ab und zu der Flasche mehr als gebührlich zusprach: „Das werde ich schon machen, ohne daß ich es erst von Ihnen zu lernen brauche.“

Der Meister sah ihn einen Augenblick verwundert an und ging dann, ohne ein Wort zu erwidern. Mir aber fiel diese ungeschlachte Rede wie ein Blitz in's Pulverfaß, und die Explosion war unaufhaltbar. Kochend vor Wuth platzte ich heraus: „Sie Grobian sind nicht werth, einem solchen Manne die Schuhriemen aufzulösen, und sind ein wahrer Schandfleck unserer Capelle.“ Freilich mußte ich auf dem eiligen Abzug an mein Pult einen nachgeschickten „dummen Jungen“ mitnehmen, aber ich hatte doch dem geliebten Meister Satisfaction verschafft und hätte allenfalls für diese Freude auch eine Ohrfeige noch hingenommen.

Weber spielte an diesem Abend sein Es-dur-Concert, Variationen, und gab zum Schluß auf Verlangen der Großfürstin eine freie Phantasie. Ueber sein Spiel, seine Composition und Improvisation noch etwas zu sagen, was nicht schon bekannt und namentlich in seiner Biographie mehrfach ausgesprochen wäre, ist nicht wohl möglich. Seine Fertigkeit als Virtuos, obwohl damals auf der Höhe seiner Zeit stehend, ist seitdem übertroffen worden, niemals aber sind es seine geistreichen Combinationen und die Eigenthümlichkeit seiner Gedanken in seinen Phantasien. Es war eben die Weber'sche Seele, die ihren ganzen Gefühls- und Gedankenreichthum in noch nie gehörte Tonbilder ausströmte.

Auch seine Oper „Sylvana", die mit Unrecht nur auf wenigen Bühnen gegeben worden, kam in Weimar zur Aufführung. Wie aber überall ein böser Stern über dieser Schöpfung gewaltet, so auch bei uns. Die interessanteste Partie darin ist bekanntlich die der Sylvana selbst, die nicht singt und nicht spricht, sondern nur durch Mimik, Gesten und Tanz zu wirken hat. Die Darstellung dieses jungen, reizend lieblichen Wesens übernahm aber die damals schon alternde, kleine, kugelrunde Frau von Heygendorf, die, obwohl eine ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, doch zu dieser Rolle durchaus nicht paßte. Ich mag dem Andenken der sonst so ausgezeichneten Frau zu Liebe den ungünstigen Eindruck ihrer Erscheinung in dieser Rolle auf das Publicum und damit auch auf die ganze Oper nicht ausmalen. Genug, als sie zu tanzen anfing, war an eine Wirkung der Musik nicht mehr zu denken, und so wurde das Werk bei Seite gelegt. Erreicht es aber auch die andern Opern Weber's nicht, so enthält es doch schon so viele eigenthümliche Schönheiten, daß es, in unserer Zeit mit den geeigneten Darstellern wieder auf die Bühne gebracht, sicher wenigstens bei den gebildeteren Musikfreunden ein höheres Wohlgefallen erregen würde, als viele der neufranzösischen und neuitalienischen Klingeleien. —

Weber's spätere Werke hatten die volle Strahlenkrone des Ruhms auf des Meisters Haupt gelegt, aber mehr und mehr

kränkelte er. Aus dem Bade hoffte er Stärkung und erneute Kraft schöpfen zu können. Auf seiner Reise dahin kam er durch Weimar und mußte, erschöpft, einige Tage im Gasthof „zum Erbprinzen" verweilen. Hier nun war mir das Glück vergönnt, ihn besuchen zu dürfen. Als ich in sein Zimmer trat, lag er krank im Bett, zugedeckt bis an's Kinn, nur das bleiche liebe Angesicht war sichtbar! Ich wollte mich, über meinen ungelegenen Besuch erschreckend, augenblicklich wieder entfernen, er lud mich aber freundlich ein, auf einem Stuhl an seinem Bett Platz zu nehmen. Die Unterhaltung, deren er mich würdigte, gab mir eine der glücklichsten Stunden meines Lebens.

Die Idee eines geistig reichen und kräftigen Menschen verleiht ihm so natürlich auch einen entsprechenden Leib dazu. Geistig kräftige, energische Gebilde, möchte man meinen, könnten nur aus einem körperlich kräftigen, energischen Organismus hervorgetrieben werden. Wem vermöchte man einzureden, die himmelstürmenden Titanen hätten kleine, schwächliche Gestalten gehabt? Die Erfahrung lehrt uns indessen, daß innere und äußere Kraft zwei von einander unabhängige Wesen sein müssen und nicht selten in umgekehrtem Verhältniß stehen. Der körperliche Riese Spohr vermochte nur zarte, weiche, elegische Tongebilde zu spinnen und offenbarte seine Schwäche, so oft er sich kraft- und schwungvoll zeigen wollte; das schwächliche kleine Männchen Carl Maria, das hier vor mir lag, ein Kind an Gestalt im Vergleich zu jenem, sprühte Feuer- und Flammengedanken aus sich heraus, wenn sein Object sie verlangte, und führte Cyklopenschläge auf das Herz der Hörer. Mit der Anstrengung seines ganzen Lebens hätte Spohr den hinreißenden, kraft- und schwungvollen Feuerstrom des Freischütz-Ouvertürenschlusses nicht zu schaffen vermocht.

Euryanthe war zu jener Zeit noch nicht bei uns aufgeführt worden, Oberon noch nicht componirt. Den „Freischütz" aber hatte ich so oft gehört und die Partitur so unablässig durchstudirt, daß ich die Musik vollständig im Kopfe hatte und sie allenfalls aus dem Gedächtniß hätte niederschreiben können. Nun drängte es mich, Alles, was mir darüber an Bemerkungen

und Fragen im Sinne lag, dem Meister mitzutheilen, um durch seine Bestätigung oder Berichtigung meine Einsichten zu vermehren und abzuklären. Zögernd, schüchtern wagte ich mich anfangs hervor mit meinen Gedanken, als er aber geduldig zuhörte, liebevoll meine Fragen beantwortete, wurde ich nach und nach muthiger, und ein interessanter Punkt nach dem andern wurde durchsprochen: über den Totalton in der Oper und speciell im Freischütz, über das bewußte Schaffen des Künstlers, über Nachahmung der Meister, über Instrumentation und vieles Andere noch, wie ich es in den Fliegenden Blättern für Musik bekannt gemacht habe und deshalb hier übergehen muß.

Ich erzählte ihm von den so überaus glücklichen Momenten, die seine Erscheinung schon unserer Jugend bereitet, von dem entzückten Lauschen des jungen Mannes an der Thür des großfürstlichen Zimmers, von der gestohlenen Sonate 2c., und der Enthusiasmus, in welchen ich dabei unwillkürlich gerieth, schien ihn sehr zu erfreuen, ja, eine besondere Wirkung auf ihn zu machen. Mit einem eigenthümlichen Ausdruck, den ich als ein Gemisch von Erhebung und Erbitterung bezeichnen möchte, rief er aus: „Ja, wenn ich das damals gewußt hätte! Eine solche Wirkung meiner Arbeiten auf jugendliche, unbefangene, verwandte Musikgemüther hätte mich über manche trübe Stunde jener Zeit trösten und hinwegheben können, zuerst über meine eigenen peinigenden Zweifel an meinem Talent!" In der Biographie fand ich später, daß diese Aeußerung des Meisters keine Redensart, sondern in seinem Charakter begründet gewesen ist. Am 1. November 1812 schrieb er ja an einen Freund: „Ich bin ohnedies immer so gewissenhaft und auf der Folter, wenn ich arbeite. Oft verzweifle ich an mir selbst und meinem Genius und glaube mich zu schwach, ein Werk nach der Größe meiner Ansicht, meines Wunsches vollenden zu können." Während unsers Gesprächs wurde Weber's Stimmung sichtlich angeregter. „Was ist denn der Lohn des Künstlers," fuhr er fort und legte seine Hand theilnehmend auf die meinige, „der es ernst meint, für alle seine Anstrengungen? Sind es die Collegen, die ihn als ebenbürtigen Genius mit ungeheuchelter Achtung und Freund-

schaft aufnehmen? In's Angesicht, ja; hinter seinem Rücken zucken sie erhaben mitleidig die Achseln über seine Einbildung, sich auch als einen Maler fühlen zu wollen, da er doch nicht gerade so componirt wie sie. Ist es die Kritik, die ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt? Die Journale zeigen's. Entweder Erhebungen seiner Freunde, die, selbst im Falle daß sie reine Wahrheit redeten, dem Künstler keine Freude machen können, weil er aus der Quelle der Freundschaft keine reine Wahrheit schöpfen kann, oder Herabsetzungen des Neides und feindseliger Coterie. Sind es die öffentlichen Ehrenbezeigungen, die Applaudissements, zugeworfenen Kränze, Dacapos, zwei-, dreimaligen Hervorrufe unmittelbar hintereinander? Sie können dem echten Künstler keine Genugthuung bereiten, denn dieselben Ehren, die heute ihm, werden morgen dem gewöhnlichsten Talente entgegengebracht, wenn es nur das ‚Klappern' geschickt auszuüben versteht. Was bleibt also, frage ich, nach all dem problematischen Zeug einem Künstler für seine treue Hingabe an die Kunst übrig?"

„Der an der halbgeöffneten Thür, im tiefsten Innern ergriffene, den hohen Genius voll begreifende, begeisterte arme Jüngling," fiel ich ein, „ferner derjenige, welcher jetzt das Glück hat an Ihrer Seite sitzen zu dürfen, und übrigens — Millionen guter, treuer, unbefangener Menschenherzen, denen Sie durch Ihre Schöpfungen so viele Stunden reinsten Glücks geschenkt und die Ihnen dafür danken, Sie lieben und verehren." — Meine warme Rede that dem kranken Meister sichtlich wohl. Er sah, daß sie aus einer unmittelbaren wahren Empfindung floß.

„Es macht mir immer Freude," sagte er freundlich, „mich mit jungen Männern zu unterhalten, die ein ernstes und redliches Streben in ihrer Kunst bekunden. Führt Sie Ihr Lebensweg einmal nach Dresden, so werden Sie nicht an meiner Wohnung vorübergehen, und Sie sollen wohl aufgenommen werden."

Er reichte mir die Hand. Ich zog sie, trotz seines Sträubens, an meine Lippen und drückte mehrere heiße Küsse darauf. Dann

entfernte ich mich rasch. Ich habe ihn seitdem nicht wiedergesehen.

Das eingefallene Angesicht, mit jener kränklichen Blässe überzogen, die mir schon wie ein Widerschein des immer näher schwebenden Todesengels traurig ahnungsvoll das Herz beengte, ließ die Hoffnung auf eine längere Lebensdauer des Meisters nicht aufkommen. Jenes schreckliche Uebel, das kein Erbarmen kennt und aller Hoffnung spottet, die Lungensucht, hatte ihr Zerstörungswerk längst in ihm begonnen. Dennoch nahm er den Auftrag des Covent-Garden-Theaters zur Composition des „Oberon" an. Mehr als die Ehre, deren er seit dem Freischütz zu Genüge genossen, mehr als der schöpferische Drang nach einem neuen Werke, den ihm der Musiksinn des englischen Publicums schwerlich in hohem Maße erregen konnte, mochte ihn diesmal die heiße Liebe zu den Seinen, für die er eine reiche Ernte zu halten und ihre Existenz dadurch nach seinem Tode zu sichern hoffte, antreiben zu langer Reise im Winter, über's Meer, und mit der Last einer erst halbvollendeten Partitur. Die Anstrengungen, die ihn in London empfingen, die Direction der Concerte, des „Freischütz" und „Oberon", das Probehalten, Componiren, die Gesellschaft der Freunde und derer, die den berühmten Künstler bei sich gesehen haben wollten, die Nebel und Dämpfe Londons — das Alles mußte die schwindende Lebenskraft vollends verzehren.

Nur ein Gedanke lebte in seiner Seele, der Gedanke an das Wiedersehen seiner Lieben, nur ein Gefühl regte sich noch in seinem Gemüth — das Heimweh! Er hatte versprochen über Paris zurückzukehren, wo ihn neue Aufträge erwarteten, er gab sie auf; man wünschte ihn in London länger zu behalten, er kürzte den Aufenthalt nach Möglichkeit ab, die Tage, die Stunden zählte er ununterbrochen bis zu dem Augenblick, wo er den Reisewagen besteigen könne. Aber dies heißersehnte Glück des Wiedersehens war dem versagt, der Anderen so viel glückliche Lebensstunden geschenkt hatte. Am 4. Juni Abends befand er sich noch in Gesellschaft seiner Freunde. Er verließ sie mit dem Ausdruck des Gedankens, der allein noch seine Seele einnahm:

„Wieder einen Tag dem Wiedersehen näher!“ Allein begab er sich in sein Zimmer, im Hause seines edlen Freundes, Sir George Smart, bei dem er wohnte. Was sich von da an mit dem Meister begeben, weiß Niemand. Er wurde am nächsten Tage, den 5. Juni, nicht sichtbar, die Thür war und blieb verschlossen. Als die Freunde, davon benachrichtigt, herbeikamen, lauschten und seinen Namen riefen, erfolgte keine Antwort. Nun erbrach man spät am Tage sein Zimmer, da lag der Meister, wie ruhig schlummernd, todt im Bett. Obwohl die Katastrophe nahe geschienen, hatte sie doch Niemand so schnell erwartet! Wenn in dem Gedanken „ein schöner Tod“ Trost für den Verlust unserer Lieben liegen kann, so konnte man ihn hier finden. C. M. v. Weber hat allem menschlichen Ermessen nach einen schönen Tod gehabt. So hoffnungslos sein Zustand in den Augen aller seiner Freunde war, den Lungensüchtigen selbst verläßt die Hoffnung auf Genesung nicht; ja, die meisten wenigstens sollen sich, je näher der Auflösung, desto näher der Genesung wähnen. Jedenfalls zeigt die letzte Aeußerung Weber's an jenem Abende, als er die Gesellschaft verließ: „Wieder einen Tag dem Wiedersehen nahe,“ daß er den vollen Glauben daran in sich hegte.

Mit dem Gedanken an Frau und Kind in der schönen lieben deutschen Heimath ist der Meister aller Wahrscheinlichkeit nach hinüber geschlummert.

Was man dem Künstler an Ehren anthut, wenn er seine irdische Bahn durchwandelt hat, darüber will ich kein Wort weiter verlieren. Schiller mußte aus Stuttgart fliehen, weil er nicht aufhören wollte zu dichten, später setzten sie ihm in Stuttgart eine Statue, weil er zu dichten nicht aufgehört hatte.

Möge dem liederreichen Deutschland bald wieder ein Meister erstehen, in dessen Tonschöpfungen das deutsche Gemüth, die deutsche Herzensinnigkeit einen so vollen Ausdruck findet, wie in den unsterblichen Melodien unsers großen Carl Maria v. Weber.

39.

## Noch einmal der Meister des „Freischütz“.

Als Carl Maria von Weber durch seinen „Freischütz“ sich schon längst den glänzendsten Ruhm, die Verehrung und Liebe der ganzen deutschen Nation erworben hatte und in Berlin eben seine „Euryanthe“ einstudirte, kam sein damaliger Chef, der Intendant und Kammerherr von Lüttichau, daselbst an und wohnte mehreren Proben bei. Der Cavalier war im höchsten Grade befremdet von der allgemein offen und laut Weber entgegengebrachten Verehrung, der wahrhaften Huldigung, mit der sich ihm nicht allein geistige, sondern auch höchste Vornehmheiten der Geburt näherten. Als er mit Weber und Lichtenstein das Theater nach der zweiten Generalprobe verließ und sah, daß nicht allein das Personal allenthalben vor dem Meister ehrerbietig den Hut zog, sondern sogar das Publicum, das sich, um Weber zu sehen, vor dem Ausgange versammelt hatte, das Haupt entblößte, rief er aus: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?!! — —“

Und doch verwendeten sich Männer, die den Genius zu schätzen wußten, für die Verleihung des Civil-Verdienst-Ordens an Weber bei dem damaligen Minister von Einsiedel zwei Mal vergeblich. Dieser Minister, Graf Detlev von Einsiedel, hatte überhaupt ganz eigene Begriffe von dem, was des Menschen Würde bestimmt. Als es sich am sächsischen Hofe darum handelte, dem nach Kopenhagen zurückgekehrten Thorwaldsen einen Orden zu verleihen, wurde auf Einsiedel's Betrieb die Classe desselben lediglich nach des unsterblichen Meisters Rang als dänischer Staatsrath bestimmt, und als Grund für die Verleihung des Ordens bezeichnete man nicht den Wunsch, dem der Welt leuchtenden großen Kunstverdienste zu huldigen, sondern des Meisters Verdienst und Bemühung — beim Unterricht zweier junger Sachsen!!!

Wenn aber seltsamer Weise ein Theil des Hofs und Adels in Dresden — denn schöne Ausnahmen gab es auch da — die

Ehre, welche ihnen der Besitz eines solchen Genius verschaffte, nicht zu würdigen verstand, so wurde der Meister reichlich für die Nichtbeachtung entschädigt durch die Liebe und Verehrung, welche ihm von Hoch und Gering gezollt wurde, sobald er außerhalb des Weichbildes von Elb-Athen sich blicken ließ.

Als der Maestro auf seiner Reise nach Bad Ems in Wiesbaden bei Tafel saß, begegnete ihm folgendes anmuthige Abenteuer, das er seiner Gattin berichtet:

„Es saß ein Dr. Horn neben mir, ein höchst gebildeter Mann und großer Musikfreund. Nachdem wir über Literatur und viele Dinge recht interessante Gespräche geführt hatten und er bemerkte, daß ich aus Sachsen sei und daß er früher in Leipzig studirt hatte, so frug er mich nach tausend Dingen. Die Tafelmusik brachte dann endlich das Gespräch auch auf den Freischütz 2c. Ich wich auf's Künstlichste allen Fragen aus, die mich hätten verrathen können, bis denn endlich der Mann, ganz erstaunt, mich in Allem so zu Hause zu wissen, nach meinem Namen frug; nun, das ist ein ehrlicher Name, und ich konnte also nicht verschweigen, daß ich Weber heiße. ‚Weber?‘ rief er ganz gespannt, ‚Gottfried Weber?‘ ‚Nein,‘ sagte ich. — ‚Also aus Berlin?‘ — ‚Der ist lange todt.‘ — ‚Also —‘, mit einer Pause, wie Jemand, dem ein freudiger Schreck den Athem verhält, ‚doch nicht —‘ — ‚Carl Maria von Weber,‘ sagte ich ganz ruhig, indem ich mir einschenkte. — Da hättest Du sehen sollen wie der Mann, wie vom Donner gerührt, fünf Minuten unbeweglich still und starr saß und endlich, indem ihm die Augen feucht wurden, ganz andächtig still sprach: ‚Was hat mich Gott für ein Glück erleben lassen!‘ — Du weißt, liebe Lina, daß die größten, dicksten Weihrauchwolken weder meine Nase kitzeln, noch meinen Sinn afficiren. Aber hier, ich gestehe es, mußte ich dem Schöpfer innig ergeben danken, daß er mir Macht gegeben, so tief eines guten Menschen Herz zu ergreifen, und daß wohl kein besserer Lohn mir je wieder geboten werden wird.“

„Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?!“ Nun, so fragte schon zu jener Zeit außer Dresden wenigstens

kein gebildeter Mensch deutscher Nation mehr. Hat doch nach Mozart kein Operncomponist die allgemeine Gunst der musikalischen Welt in vollerem Maße gewonnen, als unser Meister. Seine Werke sind bekannt und leben fort auf den Bühnen, im Concertsaale, im Haus und in den Herzen aller echten Musikfreunde.

Von seinem äußeren Leben hingegen und von dem inneren Getriebe seines Geistes, von den Leiden und Freuden seines Herzens, von dem Menschen Carl Maria von Weber, wußte man bisher so gut wie nichts. Die mitgetheilten wenigen Züge werden das dem Leser schon gezeigt haben.

Die Erscheinung der von seinem Sohne geschriebenen Biographie des Meisters*) mußte daher seinen zahlreichen Verehrern höchst willkommen sein. Nun kommt mir aber bei allen Memoiren und Lebensbeschreibungen jedesmal gleich die fatale Frage: wird darin die unbedingte Wahrheit zu vernehmen sein? Von einem Autobiographen wenigstens, das steht fest, ist sie nicht ohne mannichfache Modificationen zu erwarten. Es gibt keinen Menschen ohne Schwächen und Fehler, und keinen, der sich durch das ungeschminkte Geständniß derselben in den Augen seiner Zeitgenossen oder der Nachwelt wirklich herabsetzen möchte. Dergleichen wird daher entweder verschwiegen, oder wenn es bekannt und nicht zu leugnen ist, in einer Weise dargestellt, daß es nicht als freie That des Charakters, sondern als Nöthigung unbesiegbarer Umstände und damit entschuldbar erscheint. Glaubwürdiger kann eine Lebensbeschreibung durch einen Andern gerathen, vorausgesetzt, daß dieser im Besitz aller Materialien dazu ist, Geist genug hat, um in alle Tiefen seines Objects einzudringen, und Muth genug, alles Gesehene rücksichtslos darzustellen. Dürfen wir aber eine solche Biographie von Max Maria von Weber, dem Sohne des Meisters, erwarten? Leichter gesteht ein edler Mensch seine eigenen Schwächen ein, als daß er die Schwächen seiner Angehörigen der Welt preisgäbe. Es war aber schon a priori anzunehmen, daß auch das Leben

*) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Leipzig, Ernst Keil, 1864.

unseres Meisters nicht lauter Licht sein werde. Denn wie es überhaupt keinen vollkommenen Menschen gibt, so ist ein solches Exemplar auch unter den Künstlern nicht und um so weniger zu finden, als die unerläßlichen Eigenschaften des Genius zur Hervorbringung echter Kunstwerke, glühende Einbildungskraft, reizbares Gefühl, starke Sinnlichkeit, zugleich gefährliche Eigenschaften für das sittliche Leben sind und die Künstler überdies gern die Meinung hegen, ihnen sei etwas mehr nachzusehen, als andern Menschenkindern.

Unser Biograph hat sich indeß entschlossen, die reine, blanke, ungeschminkte Wahrheit überall zu geben, und dies ist der problematischste Punkt seines Buches, über den sich auch die Kritik, soviel uns bekannt geworden, einstimmig tadelnd ausgesprochen hat. Und doch gerade hierin ist sie, unserer Meinung nach, vollständig irre gegangen, was nicht unschwer zu beweisen sein wird. Carl Maria von Weber hat nämlich in Stuttgart eine etwas leichtfertige Jugendperiode gehabt und dem Vater desselben sind zu dieser Zeit einige Handlungen passirt, welche vor einer strengen Moral wohl die Augen niederschlagen mußten. Diese Punkte hat der berühmte Meister niemals, weder mündlich noch schriftlich, selbst seiner Familie gegenüber nicht berührt, er hat sie absichtlich der Vergessenheit überliefern wollen, und da sie auch bis zur Erscheinung der Biographie völlig unbekannt waren, so haben nun Manche aus der Enthüllung derselben dem Sohne den Vorwurf der Impietät gemacht und gemeint, auch er hätte sie in ihrem Dunkel ruhen lassen sollen.

Mir scheint im Gegentheile gerade in dieser Offenherzigkeit ein großer Vortheil für das ganze Buch zu liegen, ein großer Nutzen zugleich für viele Menschen überhaupt und Künstler insbesondere, und endlich eine wahrhafte Verherrlichung Carl Maria von Weber's selbst. Die Fatalitäten, in welche der Meister in Stuttgart gerieth, konnten künftigen Forschern kein Geheimniß bleiben, denn es liegen Acten, Rescripte und dergleichen darüber in den Archiven vor, die ja, wie der Sohn sie gefunden hat, auch von Andern hätten gefunden werden können. In solchem Falle wäre aber dann dem Sohne die unterlassene

Bekanntmachung solcher Umstände sicherlich als eine größere Sünde angerechnet worden, als jetzt deren Mittheilung, und sein Buch hätte den unschätzbaren Hauptvortheil seines Werthes unfehlbar eingebüßt: den der Treue und Glaubwürdigkeit. Denn wer einmal die Wahrheit verschweigt oder bemäntelt, dem kann man überall mißtrauen. Bei der Lectüre dieses Buches gewinnt man aber bald die Ueberzeugung, daß es keine Seite enthält, wo man zwischen die Zeilen lugen müßte, um die Wahrheit erst herauszuconjecturiren. Außerdem spricht sich der Autor mit einer solchen kühnen Freimüthigkeit über alle in dieser Biographie auftretenden Personen bis zu den höchsten hinauf aus, über Adel und Fürsten und über alle die faulen Zustände jener Zeit, — wo wäre ihm das Recht dazu hergekommen, wenn er seine eigenen Angehörigen hätte schonen und ihre Schwächen verschweigen oder in's Schöne hätte malen wollen? Wie hätte er seines Vaters Schwächen in Stuttgart übergehen dürfen, wenn er über den regierenden Fürsten und den Adel daselbst Stellen hinschreibt, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, die folgende?

„Zu gleicher Zeit fraßen des Herzogs (Carl v. Würtemberg) unsinnige Feldzüge, die rasende Verschwendung, mit der er seiner Leidenschaft für Jagd und Theater fröhnte, die Einkünfte des Landes, die zum großen Theil für diese Zwecke designirt, in einem außerordentlich starken Procentsatze, auf Seitencanälen von ihren Zwecken abgelenkt, in die Hände gemeiner Günstlinge flossen, welche sich nicht schämten, die Früchte eines schamlosen Drucks zu genießen, und jüdelnd den Ertrag des Judashandels mit dem Marke des Landes einstrichen. Die Uebertreibungen in des Herzogs Gelüsten; die Seen mit gewärmtem Wasser zu seinen Wintersumpfjagden; die wochenlang dauernden, halbe Quadratmeilen Ackerland verwüstenden, Krankheit und Elend über die Tausende armer, zum Treiben gepreßter Bauern verbreitenden Sauhetzen; die selbst Kaiser Joseph's Staunen erregenden Aufführungen auf seinen Theatern zu Ludwigsburg und Stuttgart; das luxuriöse Ballet; die ungeheuern Gagen der Tänzer und Sänger; der unsinnige Hofstaat,

in dem zwanzig fremde Fürsten und Grafen, ein Heer von adligen Damen diente und in den prächtigsten Hofanzügen und Livreen glänzte; die Orangengärten zu Ludwigsburg; die Tonnen Goldes kostenden! Feuerwerke des Italieners Veronese 2c. waren sämmtlich den Lüsten des Herzogs schmeichelnde Ausgeburten ihrer Speichelleckergehirne. — In den Sphären eines solchen Regiments war das grausame Schicksal Moser's, Huber's, Lenz's und Schubart's eine natürliche Pilzvegetation der allgemeinen Fäulniß."

Außer dem angegebenen Grunde für das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit des Autors, verwandelt sich aber bei näherer Prüfung die sogenannte Impietät des Sohnes in eine wahre Verherrlichung des großen Vaters.

In Verirrungen zu gerathen ist bei einer heißblütigen Jugend und genialen Natur, sowie bei der Neigung der Menschen überhaupt, ihren Trieben und Leidenschaften die Zügel schießen zu lassen, eine alltägliche Erscheinung. In sich zu blicken dagegen, sein Thun, und wohin es führen könne, zu prüfen, die gefährliche Bahn zu erkennen, den Entschluß zu fassen dieselbe zu verlassen, diesen Entschluß gegen alle dawider streitenden reizenden Verlockungen consequent durchzusetzen — dazu vermögen sich nur wenige Menschen zu erheben. Carl Maria von Weber kam bald zur Erkenntniß seiner jugendlichen Thorheit und überwand sie vollständig. Diese schöne Peripetie in dem Leben des Meisters stellt nun seinen Charakter nur um so höher. Und gerade diese große sittliche That wäre durch Vertuschung seiner Jugendschwächen nicht zur Kenntniß der Welt gekommen. Es ist aber für den Menschenfreund nicht gleichgültig, ob solche seltene Erscheinungen am Künstler übergangen oder an's Licht gezogen werden. Individuen, die Großes vollbracht, sind für Andere Autoritäten, die zur Nachahmung reizen, und was ist der Nachahmung würdiger und das Glück der Menschheit fördernder und sichernder, als die Bezwingung seiner selbst?

Und eine weitere Lehre predigt dieser Fall speciell für die Künstler noch, die nämlich: daß man ein Genie sein und ein großer Künstler werden kann, ohne sich der Lüderlichkeit und

Sittenlosigkeit zu überlassen. Carl Maria v. Weber hat seine schönsten, größten und genialsten Werke in der Periode seines Lebens geschaffen, in welcher er auch das Muster eines rechtschaffenen, sittenreinen, normal vernünftigen Menschen war, in den Augen der Ueberschwänglichen freilich ein wahrer Philister, der z. B. seine Einnahmen und Ausgaben — gleich Schiller, wie dessen jetzt veröffentlichte Kalender beweisen — bis zu Heller und Pfennig regelmäßig aufschrieb, seine früher contrahirten Schulden bezahlte, und was dergleichen gemeine Verrichtungen mehr sein mögen, die manche große Geister mit Verachtung betrachten.

Das Leben Carl Maria von Weber's von seiner Geburt bis zu dem Punkte, mit welchem der erste Band schließt, war ein Leben voller Unruhe, Mühen, Sorgen, Irrfahrten, Kränkungen, leidenschaftlicher Erregungen und — was nicht zu den geringsten Leiden der echten Künstler zählt — öfterer Zweifel an seinem Talent. Sie gehen in Folge der überaus lebendigen und anschaulichen Darstellung in den Leser über; er muß Alles mit durchleben, Alles mitempfinden. Der Autor hat aber mit weiser Absicht und großem Geschick den Stoff so geführt und geordnet, daß die Erzählung im ersten Bande mit zwei höchst erfreulichen Ereignissen schließt, mit der Lösung zweier Knoten, die, wie des Meisters bisheriges Dasein, so den theilnehmenden Leser spannten und beunruhigten. Die Verbindung mit seiner Auserwählten, der sich vielfache äußere und innere Hindernisse entgegenstellten, entscheidet sich, und seine bisher ungewisse und meist sorgenvolle Existenz wird durch die ehrenvolle Berufung zum königlich sächsischen Capellmeister in Dresden für die ganze Zukunft gesichert. Dabei wird nun dem Leser so wohlig zu Muthe, als hätte er mit einem geliebten Freund eine lange, gefahrvolle Fahrt auf stürmischem Meere bestanden und als wäre er nun mit ihm in den ruhigen Hafen eingelaufen, wo eine sichere Heimath und eine holde Gattin den Künstler-Odysseus empfangen und beglücken.

Wie aber in einem guten Roman der Eintritt einer glücklichen Schicksalswendung des Helden sich im Verfolg der Erzäh-

lung bald als eine trügerische erweist, ihm neue, stärkere Hindernisse und Gefahren entgegentreten, schwerere Verwickelungen ihn umschlingen, so auch stellt sich das Leben unseres Meisters im zweiten Bande keineswegs als ein ruhig behagliches heraus, empfingen ihn vielmehr fast vom ersten Tage seiner Ankunft in Dresden doch Kämpfe aller Art. Seine Anstellung war vielen höheren und geringeren Personen mißliebig. Die Kabale begrüßte ihn gleich bei seinem Eintritt in die Residenz und enthüllte dem ehrlichen Manne die ganze Schlüpfrigkeit des Bodens, auf den er hier trat, das häßlich Irisirende der Charaktere höchst einflußreicher Persönlichkeiten und die Natur der Mittel, die man anzuwenden entschlossen schien, um sein Wirken möglichst „unschädlich" zu machen, in fast erschreckender Weise. Als „Capellmeister" war er berufen worden; das Anstellungsrescript gab ihm nur den Titel „Musikdirector". Man wollte ihn dem intricaten Italiener Morlachi unterordnen. Sie hatten sich indessen getäuscht. In dem kleinen, schwächlichen, unansehnlichen Körper wohnte ein starker Geist, und sie sollten bald sehen, daß sie es mit einem Manne zu thun hatten, mit dem man nicht spielen und spaßen konnte. Er wollte nach dieser Perfidie sogleich wieder abreisen. Durch den damaligen Intendanten Vitzthum, einen edlen Cavalier und wahren Freund Weber's, wurde die Sache vermittelt, ihm der gebührende Titel und lebenslängliches Engagement zugesichert.

Wenn man daran denkt, wie der große, edle, geistvolle Carl August von Weimar seine Dichter ehrte, seinen Goethe wahrhaft brüderlich liebte und seinem stolzen hochadeligen Hofgesinde den Respect vor jenen gottbegabten Geistern beizubringen verstand, und wenn man damit die Behandlung Weber's seiten vieler hohen und höchsten Personen in Dresden vergleicht: so läßt sich kaum begreifen, wie so durchaus verschiedene Ansichten über Künstlerwerth zu derselben Zeit zwischen zwei Höfen, die so nahe Nachbarn waren, herrschen konnten.

Haben die wenigen Züge, welche wir aus dem Buche mitgetheilt, den Leser sicherlich schon nicht wenig interessirt, so dürfen wir nun mit vollster Ueberzeugung aussprechen, daß in den

beiden sehr umfangreichen Bänden keine Seite vorkommt, über welche man mit einer gleichgültigen Empfindung hinüberschlüpfen könnte. Diese überall aushaltende, ja sich immer steigernde Anziehungskraft liegt aber einmal in der außerordentlichen Mannichfaltigkeit der vorüberziehenden Momente, sodann in der im Allgemeinen so lebendigen, geistreichen und anschaulichen Darstellung derselben. Jedenfalls bietet das Werk eine Lectüre, die nicht allein höchst interessant und belehrend für den Kunstjünger, den Kenner, den Musikfreund, sondern dies alles auch für jeden Gebildeten überhaupt ist.

---

40.

## Spohr.

Spohr wurde am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren, wo sein Vater als Arzt practicirte. Die Familie zog nach zwei Jahren nach Seesen. Vater und Mutter waren musikalisch. Da sie sehr oft des Abends musicirten, so wurde der Sinn und die Liebe zur Tonkunst schon früh in dem Knäblein geweckt. Es wurde ihm auf einem Jahrmarkt eine kleine Geige gekauft, und damit war die Richtung seines Lebens entschieden. Der Vater hatte ihn eigentlich zum Studium der Medicin bestimmt, gab aber der Neigung des Sohnes zur Musik nach, ließ ihm Unterricht auf der Violine geben, so gut er in Seesen zu haben war, und schickte ihn nach der Confirmation nach Braunschweig, wo er bessere Lehrer fand. Er machte reißende Fortschritte, und so sendete ihn der Vater im Alter von vierzehn Jahren allein nach Hamburg, um sein Brod als Virtuos selbst zu verdienen. Der Alte hatte sich in der Jugend kühn durch die Welt schlagen müssen und glaubte, das müsse jeder junge und kräftige Mensch auch können. Die Sache mißlang; der Knabe kam nicht zum Spiel und mußte, da das Reisegeld auf die Neige ging, zu Fuße nach der Heimath wandern. In Braunschweig angekommen, richtete er eine Bittschrift an den Herzog

um Unterstützung seiner weiteren musikalischen Studien. Sie wurde gnädig aufgenommen, er durfte sich vor dem Hofe produciren und wurde hierauf in die Kapelle aufgenommen. Im Jahr 1802 machte er als Schüler des berühmten Violinspielers Eck mit diesem die Reise nach Petersburg. Seine erste größere Kunstreise durch Deutschland fällt in das Jahr 1804. Was er als Virtuos und Componist bereits zu dieser Zeit, in seinem zwanzigsten Jahre gewesen, davon gibt die Anzeige des Auftretens in Leipzig durch die dortige Allg. musikal. Zeitung ein überraschendes Zeugniß. Rochlitz schreibt: „Herr Spohr gab am 10. December 1804 zu Leipzig ein Concert und auf Aufforderung Vieler am 17. ein zweites; in beiden aber gewährte er uns einen so begeisternden Genuß, als außer Rode kein Violinist uns gewährt hatte, so weit wir zurückdenken können. Herr Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren leistet, erstaunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Seine Concerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind, und besonders wissen wir dem aus D-moll durchaus kein Violinconcert vorzuziehen, sowohl in Hinsicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Hinsicht auf Strenge und Gründlichkeit" 2c. Weiterhin heißt es: „Herr Spohr kann Alles! Was vorerst Richtigkeit des Spiels in weitester Bedeutung heißt, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentons, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, selbst bei den größten Schwierigkeiten — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiele einhaucht, der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack, und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Compositionen und seine Kunst, jede in diesem ihren Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler."

Wir haben den kleinen Artikel verständig wiedergegeben, weil

er in prägnantester Kürze alle Vorzüge Spohr's als Virtuos und Componist auf's Treffendste schildert, und weil diese wenigen Zeilen zugleich den glücklichsten Einfluß auf des Künstlers ganze künftige Laufbahn ausübten. Denn mit diesem Urtheil, von einer Stadt ausgehend, die damals mit vollem Recht unter die ersten Autoritäten in Sachen der Kunst zählte, war der Ruf des bis dahin fast noch ganz unbekannten jungen Mannes plötzlich weithin verbreitet worden. Von diesem Augenblick an war Spohr anstatt ein demüthig um Gehör sollicitirender überall ein mit Spannung erwarteter, ja oft schon im Voraus aufgeforderter Concertgeber, dem überall Auditorien und reiche Einnahmen nicht mehr fehlen konnten.

Die Folgen davon äußerten sich nun auch in anderen Beziehungen. Schon 1805 erhielt er die Stelle des Herzogl. Concertmeisters zu Gotha. Spaßig ist, wie er dort die erste Bekanntschaft mit seiner nachherigen Gattin machte. In einem Concerte, welches er in der Stadt gab, saßen in der ersten Zuhörerreihe zwei junge Mädchen, wovon das eine bei Spohr's Auftreten, erstaunt über seine lange und schlanke Gestalt, wohl lauter als sie wollte, ausrief: „Siehe doch, Dorette, welch eine lange Hopfenstange!“ Diese Dorette war eine bedeutende Virtuosin auf Harfe und Pianoforte und die Tochter der Gothaischen Hofsängerin Scheidler. Bei einem Besuche, den der junge Concertmeister der Mutter machte, erröthete Dorette in der Erinnerung an jene Aeußerung ihrer Freundin, und — die künftige Verbindung war eingeleitet. Dorette wurde Spohr's Gattin. Er schrieb mehrere herrliche Stücke für Harfe und Violine, mit welchen das Künstlerpaar auf seinen vielen Kunstreisen durch Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich, England und Italien überall enthusiastischen Beifall erntete. Zwischen diese Reisen fallen zeitweilige Anstellungen Spohr's als Capellmeister in Wien und Frankfurt a/M. Dann privatisirte er ein Jahr in Dresden, worauf er eine lebenslängliche Anstellung als Capellmeister in Cassel annahm.

Dies war der Virtuose Spohr. Ebenso früh aber wie das virtuose hatte sich in Spohr das schaffende Talent geregt, und

mit demselben Eifer und außerordentlichem Fleiße wie jenes hatte er auch dieses ausgebildet — im Ganzen mit gleichem Glück und Erfolg. Er schuf eine Menge Duette, Quartette, Quintette ꝛc., welche sich würdig an die Seite der Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen anreihten und die Freunde der Kammermusik beglückten. Ebenso vermehrte er das Repertoire der Concertanstalten durch echt schöne, gediegene und originelle Symphonien. Weniger glücklich war er mit seinen ersten Oratorien und Opern, da ihm zu ersteren die tieferen contrapunktischen Studien, zu letzteren die genauere Kenntniß der Singstimme abgingen. Aber mit eisernem Fleiße holte er das Fehlende nach, und bald kamen auch auf diesen Gebieten echte Meisterwerke von ihm zum Vorschein, wie u. A. das Oratorium „die letzten Dinge" und die Opern „Faust", „Zemire und Azor" und „Jessonda" bezeugen. Der Charakter seiner Werke spricht sich aus durch Schönheit, Gediegenheit, Klarheit, tiefen Seelenausdruck und Adel des Styls.

Als Dirigent war Spohr ebenfalls höchst tüchtig. Nicht allein stand er fest und sicher vor seiner gewohnten Kapelle, er wußte sich auch bei jedem fremden Orchester, und selbst bei jenen aus den verschiedensten und oft heterogensten Elementen zusammengesetzten Massen, wie sie die großen Musikfeste zusammenführten, gleich das Vertrauen auf seine sichere Führung zu erwerben, und überall die befriedigendsten Erfolge dadurch zu gewinnen. Nicht minder ausgezeichnet hat er sich als Lehrer erwiesen, daher die Schüler ihm von allen Seiten zuströmten; die bedeutendsten Violinvirtuosen nach ihm sind aus seiner Schule hervorgegangen. Endlich darf man ihm auch als Schriftsteller eine nicht gewöhnliche Begabung und Ausbildung zugestehen; die Beweise dafür geben seine in der Allgem. musik. Zeitung gelieferten Briefe und Berichte aus Paris und Rom, so wie seine Selbstbiographie. So vielseitig war seine Begabung, deren glänzende Ausbildung nur durch einen unerhörten Fleiß möglich war; allerdings wurde er darin durch einen äußerst kräftigen und stets gesunden Körper unterstützt, den er sich durch unausgesetzte Leibesübungen und ein mäßiges Leben zu erhalten wußte.

Zu den schönen Eigenschaften des Künstlers gesellten sich alle Tugenden des Menschen. Spohr war im vollsten Sinn des Worts ein edler, sittlicher Charakter, und der Lohn dafür — eine zufriedene Existenz. Genie ohne Sittlichkeit kann wohl großen Ruhm, aber niemals innere Zufriedenheit verschaffen.

Ganz ohne irdisches Leid das Leben zu durchwandeln, ist indessen keinem Sterblichen beschieden. Auch Spohr trafen einige harte Schicksalsschläge. 1834 wurde ihm seine Gattin durch den Tod entrissen; und als er später durch eine zweite Heirath sein häusliches Glück hergestellt zu haben glaubte, starb ihm seine Tochter Therese, ein neunzehnjähriges blühendes Mädchen. In solchen schweren Zeiten suchte er, wie Goethe, die schmerzlichen Eindrücke durch vermehrte geistige Thätigkeit zu überwinden. Manche Unannehmlichkeiten scheint ihm auch seine politische Gesinnung herbeigerufen zu haben. „Wie allen hohen edlen Seelen" — heißt es in der Vorrede zu seiner Biographie — „war ihm die Unredlichkeit, das Abweichen vom Gesetzmäßigen in den Tod zuwider. Seine bekannte Hinneigung zur liberalen Seite, die ihm wohl von oben her zum Vorwurfe gemacht ist, war eine natürliche Folge davon. So haßte er unverhohlen die Willkür, den Druck, die Verfolgung und suchte ihnen um der guten Sache willen überall nach Kräften entgegen zu treten, ja er sprach sich wenigstens, wenn er nicht dagegen ankämpfen konnte, ohne Scheu und im Innersten entrüstet darüber aus." Da mochte es denn auch wohl Niemand in Cassel überraschen, als er im November 1857 plötzlich gegen seinen Wunsch pensionirt wurde und zwar mit einer geringeren Summe als der, an welche er hätte Anspruch machen können.

Das letzte Jahr seines Lebens verbrachte er in einer traurigen körperlichen und geistigen Lethargie, in welche ihn Altersschwäche, vor Allem aber die Folge eines Armbruches 1857 versetzt hatten, und aus welcher er sich nur für Augenblicke erheben konnte. Er wünschte daher seinen Hingang sehnlich herbei, und als das Stündlein kam — am 23. October 1859 — ist er mit dem Ausdrucke der größten Zufriedenheit in seinen schönen, edlen Zügen entschlafen.

Spohr wird in der Musikgeschichte fortleben als Muster eines echten großen Künstlers und edlen Menschen. Er hat in seinem ganzen Leben keine einzige gemeine Notenzeile hingeschrieben und keine einzige gemeine Handlung begangen.

---

## 41.

# Gespräche mit Felix Mendelssohn.

> Diese Sammlung von Unterhalungen und Gesprächen mit Goethe ist größtentheils aus dem mir inwohnenden Naturtriebe entstanden, irgend ein Erlebtes, das mir werth oder merkwürdig erscheint, durch schriftliche Auffassung mir anzueignen.
>
> **Eckermann**, Gespr. mit Goethe.

> Es geht in solchen Fällen eine Spiegelung vor und es ist sehr selten, daß bei dem Durchgange durch ein anderes Individuum nichts Eigenthümliches verloren gehe und nichts Fremdartiges sich beimische.
>
> (**Ebendaselbst.**)

### I.

Ich habe nie ein besonderes Gedächtniß gehabt. Was ich von Gelesenem, Gehörtem und Gedachtem des Festhaltens werth fand, mußte ich so schnell wie möglich in mein Tagebuch eintragen, und weil ich viel einzutragen hatte, es mit den wenigsten Worten thun. Diese Kürze habe ich besonders zu bedauern, da ich die Notizen über die Gespräche mit Mendelssohn hervorgesucht, um Einiges daraus mitzutheilen. Ich finde den Hauptinhalt wieder, aber nicht den speciellen Ausdruck. Der Hingeschiedene dachte aber nicht allein sehr scharf, er hatte auch die Gabe des präcisen Ausdrucks, und wußte oft mit einem kurzen Schlage den Nagel auf den Kopf zu treffen. Der Leser wird daher Mendelssohn's Gedanken nicht in seiner, sondern leider nur in meiner Sprache vernehmen. Ich weiß nicht, ob sich

Jemand rühmen kann, lange Gespräche mit Mendelssohn geführt zu haben. So weit ich ihn gekannt, waren sie seine Sache nicht. Ja, Halbwisser und Schönredner suchten vergeblich mit ihm anzuknüpfen, er entwich ihnen durch feine Wendungen oder brach auch, wenn sie ihn wider seinen Willen festhalten wollten, trocken ab. Manches lieblose Urtheil über seine Werke mag aus solchen versagten Unterhaltungen geflossen sein. Man erklärte ihn für stolz und rächte sich durch Journalstiche.

Von jeher unterhielt ich mich über unsere Kunst am liebsten mit praktischen Musikern. Bloße Kunstphilosophen, und wären sie die scharfsinnigsten Denker, können von vielen Punkten der Kunst nichts aussagen, weil sie dieselben gar nicht kennen, oder doch nicht selbst durcherfahren haben. Daß Mendelssohn seine Kunst nach allen Seiten hin scharf durchdacht, bezweifelt Niemand. Man hörte es an jeder Aeußerung, die er darüber that. Aber die Resultate seines Nachdenkens warf er meist kurz hin, ohne sich auf besondere Begründung derselben einzulassen. Man wollte ihm in Leipzig neben der Direction der Gewandhausconcerte auch noch Vorlesungen über Musik an der Universität übertragen. Er schlug es aus. Er traue sich dazu nicht die gehörige Befähigung zu. Das war nicht seine Ueberzeugung. Er wußte sehr wohl, daß er auch dazu die vollkommene Befähigung habe. Aber die Neigung dazu fehlte ihm. Er componirte lieber als daß er docirte. Wie dem auch sei, ich darf mir schmeicheln, einer Derjenigen gewesen zu sein, mit denen er sich auf Kunstgespräche nicht ungern einließ. Was ich nun davon mittheile, erscheint freilich nicht in der strengen Form, wie sie in Natura gehalten. Was hier zuweilen in fortgesetzter Folge erscheint, das habe ich in der Wirklichkeit oft in weit auseinanderliegenden Unterhaltungsmomenten auffangen müssen.

Auf einem Spaziergang kamen wir auf die „Schule“ zu sprechen, und die Verachtung, mit der man jetzt (damals) anfange, auf sie zu schelten, als Hemmschuh des Genies.

„Diese Meinung“, fuhr er heraus, „spricht der Vernunft und Erfahrung zugleich Hohn! Welchen Begriff verbinden solche Menschen mit dem Wort Schule? Habe einer das allergrößte

musikalische Genie, — kann er componiren ohne Kenntniß der Accorde und ihrer Verbindungsgesetze? Kann er ein Musikstück formen ohne die musikalischen Formgesetze studirt zu haben? Kann er instrumentiren, ohne Instrumentalkenntniß, und die hundertfältigen Erfahrungen über ihre unerschöpflichen Mischungen zu besitzen? Und ist alles Dieses nicht Schule?"

Vielleicht — fiel ich ein — meint man unter hemmender Schule nicht die technischen Dinge, die Sie anführen, sondern vielmehr die ästhetischen Schwätzereien, die dem Künstler keine praktische Förderung bringen, ja ihn wohl durch widersprechende Forderungen verwirren und sein schaffendes Vermögen allerdings lähmen können.

„Nein, nein!" fuhr er fort, „sie meinen schon diese technische Schule. Ich könnte Ihnen Namen nennen, die das früher verachtete Ding später heimlich noch aufsuchten, als sie merkten, daß sie mit ihrem Genie blos dummes Zeug gebracht hatten.

„Und auch in ästhetischer Hinsicht — kann Einer ohne Bewußtsein Dessen, was sich in der Musik macht, etwas Schönes hervorbringen? Warum ändere ich eine Stelle? Weil sie mir nicht gefällt. Warum gefällt sie mir nicht? Weil sie gegen irgend ein ästhetisches Gesetz verstößt, das ich durch Studium der Muster gewonnen habe. Kenne ich dieses Gesetz nicht, so fühle ich den Mangel nicht und halte die Stelle für gut. Nennen Sie mir doch einen einzigen ächten, großen Meister, nicht blos in der Musik, sondern in jeder anderen Kunst, der nicht die Schule in technischer und ästhetischer Hinsicht allertüchtigst durchgemacht hätte. Haben wir aber an bedeutenden Künstlern Mängel zu beklagen, wie es denn solche Beispiele auch gibt, was sagen wir da? Es fehlt ihm an der Technik, oder es fehlt ihm an vollkommener sicherer Kunsteinsicht mit einem Wort, es fehlt ihm an Schule. Keinem Maler, Bildhauer, Architekten wird es einfallen, die Schule für ein Hinderniß, für einen Hemmschuh des Genies anzusehen. Woher kommt denn dieser abgeschmackte Gedanke nun so vielen Musikern?"

Sie müssen indessen doch zugestehen — warf ich ein —

daß mancher Künstler die Schule vollkommen in seiner Gewalt hat und doch kein bedeutendes Kunstwerk schafft, mancher Künstler aber, dem Schule fehlt, Bedeutendes leistet.

„Nun ja" — erwiderte er — „die Schule kann kein Talent machen; wer also keines hat, dem hilft sie nichts; daß man aber ohne Schule etwas Vernünftiges machen könne, dafür geben Sie mir Beweise, ich kenne keine. Talent kann Einer ohne Schule zeigen, aber ein ächtes Kunstwerk hervorzubringen, soll er wohl bleiben lassen. Schade, sagen wir, daß dieser Künstler so wenig studirt, oder so wenig wahre Kunsteinsicht besitzt. Wie viel bedeutender würden seine Werke geworden sein, wenn er mehr gelernt hätte. Und solche aus Mangel an Studium nicht fertig gewordene Talente haben jenen Satz sich zum Troste gegen ihre innern Vorwürfe erfunden und andere Faullenzer haben ihn adoptirt."

II.

Bei einer andern Gelegenheit suchte ich Aufklärung über einen für mich sehr wichtigen Punkt zu erhalten.

Man hat mir erzählt — sagte ich — daß Sie in Ihren Compositionen viele Aenderungen, oft bis zur Uebergabe des Manuscripts vornähmen. Es geht mir leider ebenso und noch viel schlimmer; denn ich wüßte keine meiner Arbeiten zu nennen, in denen ich nicht nach dem Druck Stellen zu beklagen hätte, die mir nun erst besser in den Sinn kommen, aber nicht mehr zu verbannen sind.

Mendelssohn hatte vornehmlich zweierlei Arten zu lächeln. Die eine war jene unnachahmlich liebliche, welche bei einer zufriedenen, heitern Vorstellung über sein Gesicht spielte, in die andere mischte sich ein leiser sarkastischer Zug bei solchen Gelegenheiten, wo er irgend etwas zu rügen hatte, ohne daß es ihm so stark erschienen wäre, um ihn zu erbittern, welches letztere überhaupt höchst selten bei ihm vorkam oder welches er als feingebildeter Weltmann zu bewältigen gelernt hatte.

„Das Unglück, das Sie beklagen, widerfährt mir allerdings auch; — sagte er — ich habe von allem Hingeschriebenen wenig-

stens ebenso viel weggestrichen als stehen gelassen. Trösten wir uns mit den größten Meistern, denen es nicht besser ergangen. Ach, wären es immer nur schwache Stellen, die die verschmitzte Spiegelfechterin Fantasie an dem bethörten Urtheil vorbei auf's Papier schmuggelte! Mir spielt sie schlimmere Streiche, mich verführt sie zuweilen, ein ganzes Stück hinzuschreiben, das ich später für schwache Waare erkennen muß! Von zwölf Liedern, die ich znsammengebracht, habe ich nur sechs des Drucks werth erachtet, die andern sechs verworfen. Mein Paulus hatte ursprünglich ein Drittheil mehr Nummern, die das Licht der Welt niemals erblicken sollen. Was sagen Sie dazu?" fragte er sarkastisch lächelnd.

Daß Sie aller Wahrscheinlichkeit nach zu streng gegen Ihre Geisteskinder sind, erwiderte ich; Mancher würde sich glücklich schätzen, wenn er das gemacht hätte und veröffentlichen könnte, was Sie verwerfen.

„Sehr verbunden für ihre gute Meinung" — sachte er lachend — „aber nicht zugegeben. Ich kann Ihnen noch einen guten Grund für das Zurückhalten mancher meiner Compositionen sagen, der Ihnen mehr einleuchten wird. Ich bin nämlich der Meinung: nulla dies sine linea. Ich lasse nicht leicht einen Tag vorüber, ohne etwas gemacht zu haben. Aber welchem Künstler ist die Muse alle Tage günstig? Mir wenigstens nicht. M a c h e n aber kann ich jederzeit etwas und das thue ich, u m i n d e r U e b u n g z u b l e i b e n. Wie der Virtuose an Fertigkeit und Sicherheit verliert, wenn er längere Zeit sein Instrument verläßt, so verlieren auch geistige Operationen an Leichtigkeit und Freiheit durch öfter unterlassene Uebungen darin. Um im Zuge zu bleiben, componire ich immer, aber nicht immer ist der Geist bereit zu guten Gaben. Glauben Sie übrigens nicht, wie es nach dieser Aeußerung scheinen könnte, daß ich nun mit Allem, was ich habe drucken lassen, zufrieden wäre. Das ist nicht der Fall. Es ist Manches untergelaufen, was mir wenig Freude macht und was ich auch g l e i c h für nichts Besonderes erkannt habe."

Angenommen das einmal — sagte ich — warum haben

Sie's gethan, da pekuniäre Rücksichten Sie nicht dazu veranlassen konnten? Ich habe es stets für das bedauerlichste Schicksal des Künstlers gehalten, um des lieben Brodes willen schaffen zu zu müssen.

„Es gibt noch andere Gründe für den Künstler, der die Welt sieht wie sie ist", warf er hin.

Die möchte ich wohl kennen, sagte ich gespannt.

„Die Welt vergißt sehr leicht" — bemerkte er — „und das muß der Künstler, der einmal öffentlich aufgetreten ist, zu verhindern suchen, durch fortgesetzte Herausgabe neuer Werke. Er darf in keinem Meßverzeichniß mehr fehlen. In jedem muß sein Name dem Publicum wieder in die Augen fallen, denn es dauert oft lange, bis dieses zugreift. Es werden der Componisten immer mehr. Verschwinden Sie einige Jahre aus den Musikcatalogen, so sind Sie verloren, weil vergessen."

Das ist wohl wahr — sagte ich — und das Publicum mag auch nicht ganz Unrecht haben. Von Einem, der lange aussetzt, ehe wieder etwas von ihm erscheint, nimmt man an, daß der Productionstrieb und die Schaffenskraft nicht sehr stark und reich bei ihm sein können.

„So ist es" — sagte Mendelssohn. — „Und da nun dem Künstler nicht jedes Werk gelingt und er doch immer darthun soll, daß er productiv ist, so kann und muß er wohl einmal, um in der Reihe zu bleiben, eine schwächere Leistung mit hinauslassen. Ist das Ding nichts Besonderes, er zeigt sich doch als ein rüstiger Arbeiter, und so hofft man von ihm, daß er das nächste Mal was Besseres bringen werde. Man vergibt Einem, für den man sich interessirt, wenn er einmal üble Laune hat oder trocken ist, aber man wird gleichgültig gegen ihn, wenn er zu selten kommt und man kümmert sich endlich nicht mehr um ihn, wenn er ganz ausbleibt."

### III.

„Wie kommt es" — fragte er mich später einmal — „daß Sie still geworden als Componist? Mir deucht, Sie hätten seit einigen Jahren nichts mehr veröffentlicht? Das ist ein großer

Fehler, wie ich Ihnen schon früher bemerkt. Die Productionskraft ist Ihnen doch schwerlich schon ausgegangen?"

Die Productionskraft vielleicht nicht — erwiderte ich — wohl aber die Productionslust. Eine einzige Aeußerung eines kritischen Journals hat mich, ich glaube für immer, vom Componiren abgeschreckt, da sie mir leider richtig erschienen ist.

„Der Tausend, was wäre denn das für eine Aeußerung gewesen?" fragte er lächelnd.

„Er hat Talent, aber er wird keine neue Bahn brechen."

„Hm!" — sagte er — „das hat Sie abgeschreckt?"

Allerdings — erwiderte ich. Ich fand, daß Alles, was ich gemacht, nicht blos das beste Vorhandene nicht überragte, sondern noch lange nicht erreichte. Ich versuchte nun allerdings, mich zu steigern, ich nahm mir vor, vom ersten bis zum letzten Gedanken überaus originell und über alle Erwartung schön zu schreiben. Aber was ich von meiner Fantasie verlangte, gab sie nicht her. Keinen einzigen Gedanken stellte sie mir vor, der meinen großen Forderungen hätte genügen, mir als Wanderer auf einer neuen Bahn hätte erscheinen wollen, so fiel mir endlich die Feder aus der Hand und ich resignirte.

„Ja, ja," — sagte er — „ich kenne das! Wenn man an eine Composition geht, hat man eine hohe Idee von Dem, was man diesmal heraus schaffen wird und will! Die Gedanken, die man zu suchen ausgeht, sind in der dunkeln Ahnung alle viel schöner als sie hernach auf das Papier heraustreten. Ich habe Aehnliches in mir erlebt, aber mich bald gefaßt. Wollte man nur die Gedanken annehmen, die unserem Verlangen überall ganz vollkommen entsprächen, man würde gar nichts oder nur sehr wenig zu Stande bringen. Auch habe ich einigemal aus diesem Grunde angefangene Werke liegen lassen und nicht vollendet."

Das macht wohl nichts aus — warf ich ein. — Alle Künstler haben Torsos hinterlassen, in Folge der Erkenntniß, daß sie einen Fehlgriff gethan.

„Mag sein" — entgegnete er — „mich machte ein solch unvollendetes Werk äußerst mißmuthig und zaghaft an ein anderes

zu gehen. Mir that die Zeit leid, die ich vergeblich daran gewendet. Daher faßte ich mich kurz und gelobte mir, von keinem angefangenen Werk wieder abzulassen, vielmehr jedes fertig zu machen, gerathe es wie es wolle. Wird es kein Kunstwerk in hohem Sinn, so ist es doch auf jeden Fall eine Uebung im Formen und Darstellen von Ideen. Hier haben Sie den Grund, warum ich so viele Compositionen gemacht, die nicht gedruckt worden sind und niemals gedruckt werden sollen."

Nun ja, — sagte ich — Compositionen Ihrer letztern Art könnte ich allerdings noch sehr viele liefern, die mir gelungen erscheinenden, eine neue Bahn eröffnenden, würden ausbleiben. Und dann kann nicht Jeder, wie Sie, arbeiten, ohne zu fragen, ob die Arbeit etwas einbringen werde oder nicht. Unsereins, von dessen Feder zum größten Theil die Existenz seiner Familie abhängt, begeht eine Sünde, wenn er einen Strich ohne Hoffnung auf Vergütung dafür thut. Es ist rühmlich, sich als Künstler zu opfern, aber es ist schlecht, eine Familie dafür leiden lassen.

„Zugegeben, vollkommen," — fuhr Mendelssohn lebhaft heraus — „wenn die Entsagung auf das Künstlerthum aus einer begründeten Erkenntniß seiner ungenügenden Kunstfertigkeit fließt. Ihr Grund aber, nicht mehr schreiben zu wollen, weil Sie keine neue Bahn zu brechen hoffen, ist — mit Verlaub — nicht vernünftig. Was sagt denn diese Phrase eigentlich? Einen Weg eröffnen, den vor Ihnen noch Keiner betreten? Zuerst müßte dieser neue Weg doch in unbedingt schönere, reizendere Kunstgegenden führen? Denn nur eine neue Bahn öffnen kann Jeder, der eine Schaufel zu führen und die Beine zu bewegen versteht? In jenem höhern Sinn aber leugne ich geradezu, daß es neue Bahnen gebe, weil es keine neuen Kunstgebiete mehr gibt. Die sind alle längst entdeckt. Neue Bahnen! vertracter Dämon für jeden Künstler, der sich ihm ergibt! Niemals hat ein Künstler in der That eine neue Bahn betreten. Im besten Falle machte er's ein Unmerkliches besser als seine nächsten Vorgänger. Wer sollte die neuen Bahnen

einschlagen können? Doch wohl nur die höchsten Genies? Nun, hat Beethoven etwa eine neue, von der Mozart'schen durchaus verschiedene Bahn eröffnet? Wandeln Beethoven's Sinfonien auf ganz neuen Pfaden? Nein, sage ich. Ich finde zwischen der ersten Sinfonie Beethoven's und der letzten Mozart's durchaus keinen übergewöhnlichen Kunstwerth und keine übergewöhnliche Wirkung. Die eine gefällt mir und die andere gefällt mir. Wenn ich heute die in D-Dur von Beethoven höre, so bin ich glücklich, und wenn ich morgen die in C-Dur mit der Schlußfuge von Mozart höre, so bin ich's auch. An einen neuen Weg bei Beethoven denke ich nicht und werde nicht daran erinnert. Was ist der „Fidelio" für eine Oper! Ich sage nicht, daß mich jeder Gedanke darin vollkommen anspräche, aber ich möchte doch die Oper nennen hören, die eine tiefere Wirkung, einen entzückenderen Kunstgenuß zu bereiten vermöchte. Finden Sie ein einziges Stück darin, mit welchem Beethoven eine neue Bahn gebrochen? Ich nicht. Ich sehe in der Partitur und höre bei der Aufführung überall Cherubini's dramatische Musikweise. Freilich äffte Beethoven sie nicht nach, aber als liebstes Muster hat sie ihm vorgeschwebt."

Und Beethoven's letzte Periode? — fragte ich. Seine letzten Quartette, seine neunte Sinfonie? — Seine Messe? — Hier ist doch von einer Gleichheit mit Mozart, noch mit einem andern Künstler vor und neben ihm keine Rede?

„Mag sein, in gewissem Sinne," fuhr er lebhaft fort. „Seine *Formen* sind *weiter* und *breiter*, der *Stil* ist polyphoner, künstlicher, die Gedanken sind vorherrschend düstrer, melancholischer, selbst wo sie heiter sein wollen, die Instrumentation ist voller, *er ist auf der vorhandenen Bahn etwas weiter gegangen, aber er hat keine neue gegraben.* Und, seien wir offen, wohin hat er uns geführt? — In wahrhaft *schönere* Regionen? Empfinden *wir als Künstler*, in der That einen absolut *höheren* Genuß bei der neunten, als bei den meisten seiner andern Sinfonien? Was mich betrifft, so sage ich offen, nein! Höre ich sie, ich feiere eine glückliche Stunde, aber ein eben solches Fest bereitet mir die C-moll-Sinfonie,

und bei jener vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes, reines, als bei dieser."

IV.

Bei einer späteren Gelegenheit brachte ich das Gespräch wieder auf die „neuen Bahnen". Der Gedanke quälte mich, und Mendelssohn's Raisonnement hatte mich keineswegees überzeugt und beruhigt.

Ich habe, begann ich, Ihre Ouverture zum Sommernachtstraum vor Kurzem zum ersten Mal gehört. Sie scheint mir alle Ihre früheren Arbeiten an Originalität zu übertreffen, auch kann ich sie mit keiner andern vergleichen, sie hat keine Schwester, keine Familienähnlichkeit. Man dürfte also wohl sagen, daß Sie damit eine neue Bahn eingeschlagen haben?

„Keineswegs" — erwiderte er. — „Sie haben vergessen, was ich unter neuen Bahnen verstehe: Schöpfungen nach neu entdeckten und zugleich höheren Kunstgesetzen. Ich habe in meiner Ouverture keine einzige neue Maxime ausgeprägt. Sie finden z. B. dieselben Maximen, denen ich gefolgt, in der großen Ouverture zu Beethoven's Fidelio. Meine Gedanken sind anders, sind Mendelssohn'sche, nicht Beethoven'sche, aber die Maximen, nach denen ich componirt, sind auch die Maximen Beethoven's gewesen. Es wäre schlimm, wenn man auf demselben Wege wandelnd, nach denselben Grundsätzen schaffend, nicht neue Gedanken und Bilder bringen könnte. Was hat Beethoven in seiner Ouverture gethan? Er hat den Inhalt seines Stückes in Tonbildern gemalt. Dasselbe habe ich versucht. Er hat es in einer breiteren Ouvertureform gethan, breitere Perioden gebaut, ich auch. Aber unsere Perioden sind im Wesentlichen ganz nach den Gesetzen geformt, unter welchen der Begriff „Periode" sich dem Menschengeiste überhaupt darstellt. Und so prüfen Sie alle musikalischen Elemente durch, Sie werden nirgends in meiner Ouverture irgend etwas finden, das nicht Beethoven auch gehabt und ausgeübt hätte, Sie müßten mir denn" — er lächelte schalkhaft — „als neue Bahn anrechnen, daß ich die Ophikleide angewendet."

Sie schreiben also die Originalität der Erfindung dem be-

stimmten Gegenstande zu, den Sie bei der Composition Ihrer Ouverture sich vorgestellt? fragte ich.

„Gewiß“ — antwortete er.

Dann, fuhr ich fort, müßte es jetzt von originellen Werken wimmeln, denn an Titeln, welche einen gegenständlichen Inhalt angeben, fehlt es nicht, die Musik aber, die dahinter steckt, ist oft recht grundgewöhnlich! Ihrer Theorie nach hätten Herr A. und Herr B. und so die Herren durch das ganze Alphabet hindurch Ihre Sommernachtstraum-Ouverture geschrieben, wenn Sie sich nur vorgenommen, den Inhalt des Stückes in Tönen nachzumalen?

„Wenn sie es mit demselben Ernste angegriffen“ — fuhr er fort — „sich mit demselben Eifer in das Stück versetzt hätten, würden sie alle höhere, bedeutendere Werke hervorgebracht haben, als ohne dieses Verfahren zu bringen sind.

„Wenn einer Talent hat, und dennoch Gewöhnliches fabrizirt, so ist es allemal seine Schuld. Er verwendet sein Zeug nicht so, wie er es könnte, wenn er ernstlich wollte. Die gewöhnlichste Ursache des Gewöhnlichen ist Mangel an Selbstkritik und an Verbesserungstrieb. Hätte ich alles drucken lassen, ohne zu ändern, es würde wenig Eigenthümliches an mir zu bemerken sein. Wenn man mir Eigenthümlichkeit zugestehen will, so bin ich mir bewußt, daß ich sie zumeist meiner strengen Selbstkritik und meinem Aenderungs- und Verbesserungstrieb zu verdanken habe. Ich habe die Gedanken gedreht und gewendet, — wie oft und wie vielmal denselben! — um ihre ursprünglich gewöhnliche Physiognomie in ursprünglichere, bedeut- und wirksamere umzugestalten. Wie es wohl kommen kann, daß eine oder einige tonisch oder rhythmisch anders geführte Noten einem einzelnen Gedanken ein ganz anderes Ansehen und einen ganz andern Ausdruck geben können, so kann in größeren Dimensionen bald eine ganz eingeschobene, bald eine ganz weggestrichene Periode aus dem Gewöhnlichen und Wirkungslosen ein Ungewöhnliches und Wirkungsvolles machen. Mein Gott, sehen Sie Beethoven's Skizzenbücher an, sehen Sie nur seine Skizze zur Adelaide an. Warum denn hätte er die Aenderung gleich im Anfang vorgenommen? Weil die erste

Lesart matt und gewöhnlich, die zweite lebendig, ausdrucksvoller und melodisch angenehmer ist. Geben Sie mir einen Gedanken der allergewöhnlichsten Art, was gilt die Wette, ich drehe und wende ihn nach Zeichnung, Accompagnement, Harmonie, Instrumentation so lange, bis er in einen tüchtigen verwandelt ist. Und wie einen einzelnen Gedanken, getraue ich mir ein ganzes gewöhnliches Stück durch Aenderungen und Verbesserungen zu einem interessanten umzuarbeiten."

Das glaube ich, sagte ich aus voller Ueberzeugung.

„Nun dann?" — sagte er — „was wollen Sie! die gebratenen Tauben fliegen auch dem talentvollsten Künstler nicht in den Mund. Es kann wohl einmal geschehen, ja, aber selten; in der Regel muß man sie erst fangen, rupfen und braten."

Und doch haben Sie ganze Stücke als nicht besonders gelungen zurückgestellt? fragte ich.

„Nun ja," — erwiderte er — „manche kommen von Haus aus so kränklich zur Welt, daß, wenn man sie in gesunde umwandeln wollte, es so viel Zeit und vielleicht noch mehr brauchen würde, als man zu einem neuen bedarf. Da macht man eben lieber ein neues."

Und kann man — fragte ich weiter — nicht auch durch zu vieles Aendern, anstatt ein Werk zu verbessern, es verschlechtern? Hat Goethe nicht auch recht, wenn er sagt:

Hast deine Kastanien zu lange gebraten,
Sind dir alle zu Kohlen gerathen.

„Auch das" – sagte er lachend. — „Was hätte Goethe gesagt, das nicht von Thatsachen abstrahirt wäre. Aber ich will lieber einmal ein Gericht zu lange braten und verkohlen lassen, als alle Gerichte roh auf den Tisch bringen."

## V.

Eines Tages gelang es mir, das Gespräch wieder auf jenen Gegenstand hinzulenken, und die Frage an ihn richten zu können, ob der Tonkünstler mit bewußter Absicht noch Weiteres für seine Eigenthümlichkeit thun könne? Ob er sich nicht gewisser geistiger Prozeduren für diesen Zweck bewußt sei?

„Außer der scharfen Selbstkritik nach der Arbeit, und sorgsamen Aenderungen, wüßte ich nichts weiter anzugeben. Doch ja“ — setzte er nach einer kleinen Pause hinzu, indem er mich ironisch lächelnd auf die Schulter klopfte — „auch das mag zur Eigenthümlichkeit mit verhelfen, daß man mehr componirt und weniger nachdenkend grübelt. Denn es gibt, wie bei allen Dingen in der Welt, geheimnißvolle Agentien, die auch in dem Künstler mit wirken, die wir in der Erscheinung sehen, deren Grundursachen aber wir hienieden nimmer herausgrübeln werden. Man macht es diesen durch immerwährendes Arbeiten möglich, sich herauszuwickeln, man hält sie zurück durch zu vieles blos kritisches Nachsinnen.“

Das ist wohl zuzugeben — sagte ich — indessen kann man sich mit der letztern Ansicht auch wohl zu leicht abfinden, und das Erklärbare an einer Erscheinung schon an einem Punkte für erschöpft halten, wo es vielleicht doch noch nicht der Fall ist. Hätte man weiter gegraben, man hätte mehr entdeckt.

„Haben Sie das gethan, und noch mehreres gefunden?“ — fragte er lebhaft.

Fortgedacht über die Sache habe ich allerdings, ohne jedoch viel gefunden zu haben. Folgendes ist mir darüber noch in den Sinn gekommen.

All’ unser Schaffen, scheint mir, wird vorzüglich durch das mit bestimmt, was uns in unsrer Kunst, in den Werken unserer Vorgänger anspricht und was uns abstößt, was uns besonders gefällt oder besonders mißfällt. Denn wenn wir uns genau Rechenschaft geben wollen von den Eindrücken, welche die Tonwerke auf uns machen, so gefallen uns manche Werke ganz und gar nicht, ja wir finden höchst selten eines, das uns durchaus, in jeder Hinsicht, befriedigt. Hier gefällt Einem die melodische Zeichnung des Gedankens, aber es gefällt ihm nicht die Begleitung, oder es gefällt ihm diese, aber nicht die Harmonie dazu u. s. w. Einen Andern sprechen vorzüglich die kräftigsten Gedanken an, die mit Blech tüchtig verschmettert sind, ein Dritter, zarter organisirt, liebt sie nicht, ihm gefallen weit mehr die feineren, milderen Farben u. s. w. Diese in uns ge-

pflanzten Anmuthungen und Abneigungen in den Kunsterscheinungen machen unsere ursprünglich individuellen Anlagen aus, und sind in ihren Graden und Mischungen in geistiger Art das, was in physischer die äußern Verschiedenheiten in Gestalt, Gang und Zügen sind. Und in dieser Hinsicht haben alle Menschen, oder doch gewiß die allermeisten Individualität, Anlage zur Eigenthümlichkeit.

„Das läßt sich hören" — sagte Mendelssohn. — „Sie folgern daraus, daß der Künstler seinen ursprünglichen Anlagen freien Lauf lassen müsse, sie nicht etwa nach Autoritäten großer Künstler oder eben herrschender Ansichten umzumodeln und zu modificiren suchen solle, und daß er dadurch mit Bewußtsein für die Entfaltung seiner Eigenthümlichkeit wirken könne?"

Das meine ich allerdings — fuhr ich fort. — Es gibt, wie schon gesagt, wenige Menschen ohne ursprüngliche Eigenthümlichkeit, aber äußerst wenige darunter sind so selbstständige Geister, daß sie sich nur ihrer Natur gemäß ausbilden; sie lassen sich fangen durch andere Einflüsse, ästhetische Raisonnements, durch Kritiken über ihre Werke, durch Meister, welche ein großes Publicum haben u. s. w. Sie glauben sicherer zu gehen, wenn sie den Wegen dieser folgen, als wenn sie ihrer in sie gelegten Weise nachgingen, und werden durch solche Gewalt, die sie sich anthun, mehr oder weniger Nachahmer.

„Das ist vollkommen richtig" — fiel Mendelssohn ein — „und diese Selbstständigkeit darf ich für mich in Anspruch nehmen denn ihrer bin ich mir von frühester Jugend an bewußt. Ich wüßte mich nicht zu errinnern, daß ich mir je vorgenommen hätte, du willst ein Trio schreiben, wie dieses oder jenes von Beethoven, oder von Mozart, oder von irgend einem andern Meister, sondern ich schrieb es nach meinen Neigungen, nach dem, was mir im Allgemeinen als gefallend vorschwebte. So liebe ich z. B. nicht die schmetternden Blechinstrumente und habe sie nie bevorzugt, obgleich ich oft genug zu bemerken hatte, bei wie Vielen im Publicum sie Wirkung machten. Ich liebe die rein ausgearbeiteten Stimmen, den polyphonen Satz, wozu die contrapunctischen Studien in früher Zeit bei Zelter und das

Studium Bach's vorzüglich mitgewirkt haben mögen; die blos homophone Satzweise gefällt mir weniger. Und so, indem ich auszubilden gesucht habe, was mir genügt, was in meiner Natur liegt, mag so viel meiner Eigenthümlichkeit entstanden sein, als man mir zugestehen will. Nicht übel, nicht übel" — sagte er mit jenen unnachahmlich liebenswürdig blitzenden Augen, die ihm eigen, sobald ein Gedanke ihn ansprach. — „Nicht übel" — wiederholte er, nachdem er einige Schritte sinnend neben mir hingegangen. — „Wenn ich also diese Grundsätze im Bewußtsein trage, und consequent verfolge, kann ich mich darnach dirigiren, kann mich in das Gebiet der eigenthümlichen Schöpfer selbst führen."

Indessen — bemerkte ich dazu — hat dieses Stützen durchaus nur auf sich selbst auch seine Klippen, wenn es zu unbedingt verfolgt wird. So z. B., wenn die Individualität der ganzen Zeit- und Kunstrichtung entgegengesetzt ist. Der Künstler bleibt dann einsam, er findet kein Publicum, und wird ein Märtyrer seiner Eigenthümlichkeit.

„Besser ein Märtyrer, als ein Nachbeter" — sagte er. — „Aber wo wäre die eigenthümliche und natürlich zugleich bedeutende Kunstnatur, die nicht früher oder später durchgedrungen? Es findet Jeder, in dem eine energische Eigenthümlichkeit waltet, sein Publicum. Wenn er nur aushält. Daran aber geht mancher zu Grunde, daß er nicht fortfährt, wie er angefangen; daß er, wenn er sich einige Zeit ohne bemerkbare Theilnahme sieht, seine Art und Natur verläßt und sich solchen anzubequemen sucht, die als Helden des Tages gelten. Sie werden Ueberläufer, Convertiten, und kehren ermattet um, vielleicht nahe dem Siege, den sie errungen haben würden, wenn sie muthig fortgekämpft hätten. Glauben Sie, ich habe nicht gewußt, daß ich längere Zeit keine wirkliche Theilnahme gefunden! An scheinbarer Theilnahme in meiner Gegenwart fehlte es mir freilich nicht, aber im Grunde war's nicht weit damit her. Ich mußte meine Sachen selber bringen, vor fand ich sie selten, wo ich hinkam. Und diese Erfahrung war wahrlich nicht sehr aufmunternd. Aber

ich dachte: was du gemacht hast, hast du gemacht*), und nun mag's hingehen und sehen, wie es in der Welt fortkömmt. Es wird ja doch endlich, wenn auch langsam seine Gleichgestimmten finden; die Welt ist ja so groß und so mannichfaltig. Und so ist es auch gekommen. Und es ist so gekommen, weil ich in meiner Art fortgefahren bin, ohne mich viel darum zu kümmern, ob und wann sie allgemeinere Aufnahme finden werde."

Und hätten Sie wirklich ausgehalten, wann die Theilnahme niemals gekommen wäre? — fragte ich. — Oder war es nicht, wie natürlich, die Ueberzeugung in Ihnen, daß Ihre Art wirklich Werth habe und durchdringen müßte?

„Ich will mich nicht stärker machen, als ich bin" — sagte er — „diese Ueberzeugung oder starke Hoffnung doch, habe ich allerdings niemals verloren. Auf einen Hieb fällt kein Baum, sagte ich mir, und wenn er stark ist, oft auf mehrere noch nicht. Es kommt bei jedem Künstler auf einen Eclat an, d. h. auf ein Werk, das das Publicum einmal tüchtig trifft. Dann ist die Sache gemacht. Dann hat man seine Aufmerksamkeit erregt, und von da an bekümmert es sich nicht allein um alle folgende Werke, sondern es fragt auch nach den früheren, an denen es achtlos vorübergegangen, und so kommt die Sache in Fluß. Darauf bauen auch alle Musikverleger. Sie fahren längere Zeit mit der Herausgabe von Werken talentvoller Componisten fort, ohne Nutzen davon zu erwarten. Sie hoffen auf das Werk, den Eclat, der dann die früheren mit flott macht."

Und diesen Eclat haben Sie mit Ihrer Ouverture zum Sommernachtstraum höchst glücklich vollführt — sagte ich. — Ich erinnere mich ganz wohl, welche Aufregung diese Ouverture durch ihre überraschende Originalität und Ausdruckswahrheit hervorbrachte, und wie Sie von dem Augenblicke an in der Meinung der Musiker wie der Laien hoch stiegen.

„Ich glaube dies auch" — sagte er — „und so muß man auch dem Glück ein wenig mit vertrauen."

---

*) Wörtlicher Ausdruck von ihm.

Dem Glück? — fragte ich. — Ich sollte meinen, eine solche Ouverture schaffe nicht das Glück, sondern das Genie des Künstlers?

„Das Talent" — sagte Mendelssohn, bescheiden meinen Ausdruck umwandelnd — „gehört natürlich dazu, aber ich nenne Glück hier die Eingebung des Stoffs zu dieser Ouverture, welcher Stoff geeignet war, mir solche musikalische Gedanken und Formen zu liefern, die eine allgemeine Ansprache für das größere Publicum in sich trugen. Was ich als Componist konnte, konnte ich vorher auch schon. Aber ich hatte noch keinen solchen Gegenstand vor meiner Fantasie gehabt. Das war eine Eingebung und diese Eingebung war eine glückliche."

## VI.

Man liest und hört in neuerer Zeit viel von dem Einfluß, den die Weltanschauung eines Componisten auf seine Werke haben soll — sagte ich zu Mendelssohn. — Ich gestehe, mir keinen klaren Begriff von diesem Satze machen zu können. Sie sind ja ein heutiger Componist. Was meinen Sie dazu?

„Ach, da fragen Sie auch mich zu viel" — erwiderte er lächelnd — „die Sucht, oder wenn Sie lieber wollen, den Geist, tiefsinnige Combinationen zwischen heterogenen Gegenständen zu finden, besitze ich nicht. Es ist gewiß, daß viele oft scheinbar einander fremde Dinge auf einander wirken und sich gegenseitig bedingen, es ist aber eben so wahr, daß andere sich nichts angehen, und ganz frei von einander dastehen. Weltanschauung und Kunstanschauung sind zwei Dinge, die nichts miteinander gemein haben, und in keinerlei Wechselwirkung zu einander stehen."

Sie sprechen ja gerade das Gegentheil von dem aus, was jetzt mancher wirklich denkende Geist behauptet.

„Da kann ich mir nicht helfen" — sagte er achselzuckend. — „Uebrigens, kennen Sie einen Componisten, der diese Meinung ausgesprochen hätte, oder ihr beistimmte?"

Ich mußte sagen, daß ich keinen kenne.

„Nun sehen Sie!" — sagte er — „und wir müßten doch bei diesem Satze auch mit gefragt werden."

Man hat aber doch aus Componisten die Beweise für jene Ansicht herausconstruirt. Beethoven z. B. —

„Habe seine Weltanschauung in Partitur gesetzt?" — fragte er — „nicht wahr?"

So wird behauptet — erwiderte ich — und sollte der Gedanke ganz ohne Realität, ganz der Erfahrung widersprechend sein?

„Meiner Meinung nach" — sagte er — „ganz und gar. Weltanschauung soll doch nichts anderes heißen, als, wie einer über die Erscheinungen des Lebens denkt, was er davon hält, welche Ansichten er davon hat. Aus diesen Ansichten bildet sich die Gesinnung des Menschen für oder gegen die Dinge dieser Welt. Dem Demokraten gefällt die jetzige politische Einrichtung nicht, er findet sie seiner Idee vom Staate nicht entsprechend. Er wünscht sie nach seiner Idee eingerichtet, und daraus geht die Gesinnung, der Haß hervor gegen Alles und Alle, die dieser seiner Idee entgegenstehen und entgegenstreben. Angenommen nun, Beethoven hätte eine solche politische Anschauungsweise und eine solche damit verbundene Gesinnung, also den Haß dagegen in seinem Gemüth getragen, inwiefern hätte denn diese Anschauungs- und Gesinnungsweise an seiner Pastoralsinfonie mitgearbeitet?"

Sie wählen klug ein Phänomen von ihm, das gegen den Satz spricht. Ich erinnere Sie dagegen für den Satz an seine Eroica. Wir wissen, daß er Napoleon als den Helden der Revolution, als den Republikaner hat verherrlichen wollen, und daß er den Titel zerriß, als er hörte, daß sich der Consul zum Kaiser gemacht.

„Sie werfen mir vor, was Sie sich eben selbst erlauben" — sagte er — „ich, ein Phänomen gegen, Sie, ein Phänomen für, — wenn ich nämlich zugebe, daß die Musik zur Eroica demokratische Musik sei, d. h. Musik, aus welcher die demokratische Ansicht und Gesinnung Beethoven's herausgehört werden könnte. Ich möchte aber doch wissen, ob Sie das heraushören würden, wenn Titel und Anekdote dazu nicht bekannt wären?

Aber Beethoven hat ja außer beiden Sinfonien noch sieben andere, er hat so und so viel Quartette, Quintette, Trios, Sonaten, Ouverturen, Messen, ein Oratorium, eine Oper geschrieben, und darunter, so weit uns wirklich bekannt geworden, eine Menge Gegenstände, Stoffe geschildert, die mit der demokratischen Ansicht und Gesinnung ganz und gar nichts gemein haben. Was ist denn von Demokratie in Christus am Oelberg? in Fidelio? und in vielen anderen seiner Werke?!"

Sie werden indessen doch zugeben — warf ich ein — daß kein Künstler aus seiner Zeit heraus kann, und daß seine Zeit also auf ihn wirkt?

„Gewiß, gebe ich das zu" — erwiderte er, — „aber das schlägt meine Ansicht nicht, sondern bekräftigt sie. Wenn man sagt, der Künstler ist ein Kind seiner Zeit, so heißt das: er kann nicht aus der Kunstanschauung seiner Zeit heraus. Wenn einer in jetziger Zeit eine Sinfonie componirt, so wird er nicht Pleyel, Dittersdorf, Wolf u. s. w., sondern Mozart, Beethoven vor Augen haben. Beethoven hat so geschrieben, wie er geschrieben, weil Haydn's und Mozart's Werke in seiner Zeit die leuchtenden Vorbilder waren, aus dem politischen, religiösen Geiste seiner Zeit aber hat er seine musikalischen Gedanken doch nicht geschöpft? Hören Sie denn aus seiner B-dur-, F-dur-Sinfonie etwa, daß in Frankreich die Revolution ausgebrochen? Alle politischen, religiösen Anschauungen dieser Zeit haben ihm nicht eingegeben, die Klarinetten, Oboen, Flöten, Hörner 2c. so zu gebrauchen, ein Thema so und so thematisch zu verarbeiten, sondern er hat den Gebrauch dieser Mittel aus den Werken seiner Muster so gehört, in ihren Partituren so gelesen, sich seine Maximen daraus abstrahirt, und nach seiner Weise alles weiter ausgebildet und danach ausgeübt."

Wir sehen aber doch jetzt z. B. Dichter, die man mit Recht politische nennt, da sie in ihren Gedichten die politischen Interessen der Zeit behandeln?

„Mögen es die Dichter thun" — erwiderte er. — „Solche Poesien sind gereimte Reden, die Himmelstochter Poesie hat nichts dabei gethan. Der Componist vollends hat es nicht mit

politischen, staatlichen Parteigedanken zu thun, sondern mit Gefühlen, rein menschlichen, wenn er auf die ganze musikalische Menschheit wirken will. Der Künstler soll objectiv und universell sein. Er muß jede Art von Zuständen und daraus fließenden Gefühlen gleich treu und wahr darstellen, heute den Aufruhr, morgen eine Idylle schildern und die dazu gehörenden Vorstellungen und Gefühle in sich hervorrufen können. Wenn die weltlichen Ansichten und Anschauungen seiner Zeit ihm geböten, wäre er nicht ein freier Schöpfer in der Kunst, sondern ein gebundener Diener.

„Der Künstler entflieht schaffend dem gewöhnlichen Leben mit seinen streitenden Interessen und tritt ein in das höhere, reine Reich der Kunst. Welche Wechselwirkung sollte denn zwischen einem politischen Fanatiker sein in dem Augenblicke, wo er eine Liebesarie in Musik zu setzen hat? darf er denn in diesem Schaffensmomente an seine demokratischen oder aristokratischen Ansichten denken, den Haß in seiner Brust aufwecken, und mit diesem Gefühl an die musikalische Schilderung der Liebe eines zarten Mädchens gehen?"

Das müßte freilich ein sonderbares Musikstück werden — bemerkte ich.

„Der Künstler" — fuhr Mendelssohn fort — „muß in der Stunde des Schaffens das sein, was er darstellen will, ganz nur das, ganz und gar nichts anderes. Seine Gesinnung kann heute mit einem Gegenstande übereinstimmen, morgen ganz damit differiren. Man sagt, Goethe sei Aristokrat gewesen. Angenommen dies einmal, im Götz von Berlichingen, in Egmont ist von dieser Gesinnung nichts zu spüren. Da scheint sein Herz für die Freiheit geglüht zu haben. Welche Gesinnungen hat nun aber die Iphigenie geschaffen? Welche die Wahlverwandtschaften? Welche den Tasso? Mag er eine politische Ueberzeugung und Gesinnung gehabt haben, welche er wolle, in seinen Werken haben nicht diese ihm die Gedanken eingegeben, sondern der Gegenstand hat es gethan."

Ich bin wohl mit Ihnen einverstanden — sagte ich — aber dann muß man fragen: woher kann eine Idee kommen,

und so viele Gläubige finden, an der im Grunde gar nichts Reelles ist?

„Sie kömmt von dem einseitigen Anschauen der Dinge her. Weil Auber eine Stumme von Portici, Beethoven eine Sinfonie Eroica, Rossini einen Wilhelm Tell geschrieben, hat man eine politische Musik herausgeklaubt und demonstrirt, die Componisten hätten diese Werke schaffen müssen als Folge ihrer politischen Weltanschauung und der Zeit, in der sie lebten. Daß Auber einen Maurer und Schlosser, einen Fra Diavolo, Rossini einen Othello, Tancred ꝛc., Beethoven hundert Werke geschrieben hat, die alle nichts mit der politischen Weltanschauung zu schaffen haben, wird übersehen.“

Wenn Ihr Raisonnement richtig ist — sagte ich — so läßt sich daraus eine weitere Folgerung ziehen. Weil man des Künstlers Werke von seiner Weltanschauung abhängig macht, so wollen Viele den Gang der Kunst überhaupt mit dem Gang des politischen und religiösen Lebens in nothwendige Verbindung bringen; die politischen und religiösen Ideen entwickeln sich so und so, folglich mußte die Musik sich so und so entwickeln. Händel mußte zu seiner Zeit so schreiben, denn das Leben war damals so; Gluck mußte so schreiben — Haydn, Mozart und so fort, gemäß dem Wege, den die Weltanschauung im ganzen und allgemeinen machte.

„Eine eben so unhaltbare Meinung“ — sagte Mendelssohn — „wie die über die Werke des einzelnen Künstlers! Das Beethoven'sche Genie für Musik ist mit ihm doch nicht zum ersten Male in die Welt gekommen? Es ist denkbar, daß es mehrere Male, in früheren und sehr verschiedenen Zeiten schon dagewesen. Aber es traf andere Vorgänger, andere Muster, andere Kunstanschauungen. Man gibt die Goethe'sche Ansicht zu, daß ein Künstler, um zehn Jahre früher als später gekommen, ein anderer geworden sein würde, d. h. insofern er andere Kunstanschauung getroffen, die anders auf seine Ausbildung gewirkt hätten, und dann will man wieder den Kunstgang vom Weltgang abhängig machen. Daß Beethoven's Genie sich so gezeigt, wie es sich gezeigt, das hing allein von der Reihe ab,

in der er erschien. Zu Händel's Zeit wäre er unser Beethoven nicht geworden. Vor Haydn und Mozart wäre er ein Anderer geworden. Haydn und Mozart wären Andere geworden, wenn sie nach Beethoven gekommen wären. Alles dieses wäre ganz sicher so gekommen, die Welt hätte politisch, religiös &c. aussehen mögen, wie sie gewollt. Ob dieses Dogma, dieser politische Glaube, ob Krieg oder Friede, ob Absolutismus, oder Constitutionalismus oder Republik, auf den Gang der Tonkunst hat es keinen Einfluß, das geschieht allein, weil der Künstler sich nicht anders entwickeln und ausbilden kann, als dem Kunstmomente gemäß, in welchem er erscheint. Nehmen Sie an, mit heute träte durch irgend eine Ursache eine hundertjährige Unterbrechung alles tonkünstlerischen Schaffens ein, während die politische, religiöse, philosophische Welt ungehindert fortmarschirte. Würde die Tonkunst, wenn sie aus ihrem langen Schlafe erwachte, mit der übrigen Welt fortgeschritten, würden des nächsten Meisters Werke um hundert Jahre den besten Werken unserer Zeit voraus sein? Nicht um einen Schritt. Sie würden sich im besten Falle unseren besten Werken anschließen, die unterbrochene Reihe fortsetzen, die Welt möchte unterdessen in allen Dingen so weit voraus gekommen sein, als sie wollte.

„Kurz — der Gang der musikalischen Kunst hat nichts gemein mit dem Gang der Wissenschaft, der Philosophie, der Religion, der Politik; er entwickelte sich nach natürlichen Fortschrittsgesetzen der bezüglichen Kunst, nach den Gesetzen des Entstehens, Wachsens und Vergehens."

Mir sehr ungelegen erblickte Mendelssohn jetzt einen Freund, den er anrief. „Adieu Herr — Grübler. Auf Wiedersehen!" — sagte er, indem er mir die Hand reichte.

Ich hatte gegen sein letztes Raisonnement viel Einwürfe zu machen. Nun mußte ich auf die gute Stunde dazu warten. Denn nicht immer war Mendelssohn zu solchen Erörterungen aufgelegt, und wenn ich das merkte, hütete ich mich wohl, ihn damit zu behelligen.

42.

## Entreacte im Schauspiel.

Daß die Musik vor und zwischen den Acten der Trauer-, Schau- und Lustspiele dem Inhalte derselben angemessen sein solle, ist vor mehr als hundert Jahren schon erkannt und zuweilen auch versucht worden.

Der musikalische Schriftsteller Scheibe hat in seinem kritischen Musikus (Stück 67) ausgesprochen, was der Componist zu beachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

Scheibe war Componist und machte schon 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Musik (Sinfonie nannte man sie damals) zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin, in Hamburg, Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden.

Ich gebe nur einige Stellen daraus, welche die gesunden Ansichten zeigen, die man schon vor so langer Zeit über charakteristische Instrumentation hatte, und die man heute noch für die Oper beherzigen sollte.

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen blos allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten.

„Man muß aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwei aufeinander folgenden Zwischensinfonien einerlei Verwendung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet."

Aus Lessing's Beschreibung der Musik (in seiner Drama-

turgie), welche Agricola zur „Semiramis" geliefert, könnte man heute noch Nutzen für charakteristische Wahl der Instrumente zu den verschiedenen Ausdruckszwecken ziehen.

„Der zweite Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und concertirenden Fagotten, beschäftigt sich mit dunkeln und mitleidigen Klagen.

„In dem zweiten Acte spielt Assur eine wichtige Rolle. Ein Allegro assai aus dem G-dur, mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus" 2c. 2c.

Auch folgende Stelle von Lessing möchte von mehr Verständniß des Wesens der Instrumentalmusik zeugen, als mancher heutige Componist in seinen Werken kundgibt:

„Ein Tonkünstler, der mit jedem Satze den Affect abbricht, um mit dem folgenden einen neuen, ganz verschiedenen Affect anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten, ebenso verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betrüben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die treue innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

Folgendes Sätzchen Lessing's stehe noch hier:

„Welchen Zuwachs unser — **Vergnügen** — im Theater dadurch erhalten würde, begreift Jeder von selbst."

Doch dies nur beiläufig. Mein Zweck ist ein anderer. Ich will nicht für, sondern gegen die Entreacte in den Schauspielen kämpfen.

Lessing sagt: „Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben

Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben übereinstimmen möchte."

Ich dagegen wünsche, daß gar keine Musik vor und zwischen Trauer-, Schau- und Lustspielen mehr ausgeführt werde.

Es ist eine Unmöglichkeit, zu allen Stücken eigens dafür geschriebene Musik zu haben. Zu den meisten Stücken werden also stets, wie bisher, Sinfonien, Ouverturen, Walzer, Märsche ꝛc. gespielt werden, die wohl zuweilen, durch geschickte Wahl eines Dirigenten, in einigen Bezug zu der Handlung stehen können, weit öfter aber zu derselben ganz und gar nicht passen.

Was bewirken aber die Entreacte, selbst in dem guten Falle, daß sie einigermaßen mit dem Stück übereinstimmen? Fragt das Publicum nach dieser Uebereinstimmung zwischen der Musik und dem Stück? Es nimmt ja gar keine Notiz davon! Der eine Theil rauscht hinaus vor das Schauspielhaus, der andere in's Buffet, und die Zurückgebliebenen unterhalten sich laut. Wollte auch Einer Notiz von der Musik nehmen, es wird ihm unmöglich gemacht durch die Unruhe und den Spektakel der Andern.

Man kann aber dem Publicum diese Nichtbeachtung der Musik nicht einmal übel nehmen, denn sie ist in der Natur der Sache gegründet. Warum theilt man die dramatischen Werke in Acte? Weil der Mensch einer vier Stunden ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf eine dramatische Handlung nicht fähig ist. Weil er Ruhepuncte dazwischen verlangt und haben muß, um Kraft zu neuer Anspannung sammeln zu können. Ihm zuzumuthen, in diesen Zwischenräumen, statt geistig auszuruhen, sich unmittelbar gleich wieder aufregen zu lassen, Anspannung um Anspannung mehrere Stunden hindurch auszuhalten, heißt Anspruch an einen Kraftfonds machen, den ihm die Natur nicht verliehen hat.

Für einen höhern, erreichbaren Kunstzweck können die Entreacte niemals wirken.

Es wäre daher nur in Anschlag zu bringen eine gewisse Leere,

die man ohne Musik in den Zwischenacten empfinden würde. Man ist es gewohnt, Musik zu hören, wenngleich nicht zu beachten!

Daß dies nur eine Gewohnheit ist und man sich folglich bald auch an das Nichtvorhandensein der Musik gewöhnen würde, beweisen die Zwischenacte in den allermeisten Opern, die keine Entreacts haben, oder doch nur sehr kurze vor dem Anfang des neuen Actes beginnende. Hier fällt es Niemand ein, sich über Leere zu beklagen; im Gegentheil, Jedermann ist sehr wohl mit der Pause zufrieden, um Ohr und Geist ausruhen lassen zu können.

Wirft man ein, daß es bei der Oper nöthig sei, weil man eben den ganzen Act hindurch, oder doch — bei der Dialogoper — während des Actes viel Musik gehört habe, in dem Drama aber gar keine erklungen sei, so meine ich, daß das keinen großen Unterschied hervorbringe: die geistige Aufmerksamkeit ist bei einem guten Stücke dieselbe wie bei einer guten Oper, die Aufregung des Gemüths dieselbe, und, Opernact oder Schauspielact, nach beiden bedarf man einiger Erholung.

Die Vortheile, welche aus der Beseitigung der Musik in den Zwischenacten entspringen würden, sind aber wohl zu beachten.

Daß jetzt zuviel Musik gemacht wird, überall, täglich, stündlich an allen Orten, und daß der Sinn dafür, schon der physische, das Ohr, immer mehr abgestumpft und ihre Wirkungskraft dadurch verringert werden muß, möchten wohl Wenige bestreiten wollen. Auch in dem Theater erklingt sie jetzt zu oft. Es werden viel mehr Opern und öfter hintereinander gegeben, dazu geräuschvollere als früher, und so ist sie uns auch da etwas sehr Gewohntes geworden. Daher mögen die ungeheuren Anstrengungen der Componisten mit ihren rauschenden Orchestermassen Erklärung und einigermaßen sogar Entschuldigung finden, denn abgestumpfte Sinne sind eben nur noch durch außerordentliche Reizmittel in Thätigkeit zu setzen.

Man denke sich, wie anders eine Oper, wieviel frischer sie wirken müßte, wenn außer ihr keine Musik im Theater gehört

würde? Daß, je seltener ein wahrer Genuß zu haben ist, er um so mächtiger wirkt, ist ja eine unbestrittene Erfahrung. Benutzen wir sie, verbannen wir die unnütze, weil nichts wirkende Musik aus den Schauspielen; es würde sich, sobald wir die Neuerung gewohnt geworden, herausstellen, daß wir dadurch nichts verloren, sondern an frischem Kunstgenuß nur gewonnen hätten.

Es fragt vielleicht mancher Leser: ob wir eine Musik wie die zum Egmont verbannen sollen?

Diese Ausnahme? Keineswegs. Sie wiegt viele Opern an Werth auf und mag wie eine Oper angesehen werden. Brächte die Folgezeit mehrere Musiken von so vortrefflicher Art zu Stücken, führt auch sie getrost auf. Zwar wird leider auch auf solche Meistermusik nur ein Theil des Publicums achten, von dem größern Theil desselben in seinem Genuß gestört werden; aber doch gebt sie. Solche Musik zu Schauspielen wird stets unter die seltenen Ausnahmen gehören und die Vortheile nicht aufheben, welche die Beseitigung der gewöhnlichen musikalischen Entreacte bringen müßte.

Ja selbst das Unmögliche angenommen, angenommen einmal, die Welt wimmele so von genialen Componisten, daß zu jedem Trauer-, Schau- und Lustspiele eine gute Musik geliefert werden könnte, — die armen Tondichter dann! Wie viele dramatische Werke halten sich auf den Bühnen? Wie manche herrliche Musik würde von dem elenden Stücke nach der ersten Aufführung für immer in das Meer der Vergessenheit hinabgezogen!

43.

## Concertbericht.

Leipzig. Meister Spohr hielt sich auf seiner Reise nach Carlsbad einige Tage bei uns auf. Am Donnerstag Abend, den 25. Juni, wurde ihm vor einer von der Concertdirection der Gewandhausconcerte besonders dazu eingeladenen Gesellschaft eine Reihe seiner vorzüglichsten Tonkinder: Ouverture zu Faust; Arie aus Jessonda; Concert für Violine; Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette und die Weihe der Töne, unter Mendelssohn's Direction, vorgeführt.

Spohr hat sein Ziel erreicht. Aus dem tiefen Dunkel, in welchem alle Kunstnaturen lange sich mühen, viele für immer bleiben müssen, ist er herausgeschritten in die Sonnenregion des Ruhms. Wie viel gehört aber dazu! — welche Kraft der Anlagen, welch unerschütterlicher Muth, welche hartnäckigste Beharrlichkeit und Ausdauer, und vor Allem — welche ewige Spinnelust! Denn in letzterer gibt sich das eigentlichste Wesen des schaffenden Künstlers, sein wahrer Beruf kund. Gar Viele haben in einem langen Leben nur einen kurzen Frühling! ein Paar Blumen wachsen mühsam hervor, und erloschen für immer ist die Triebkraft. Aber mit Wenigem ist es in diesem unruhigen, hin- und herwogenden, gleichgiltig an einander vorüberwandelnden Menschengewühl nicht gethan. Wer der Welt etwas gelten, ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen und festhalten will, darf nimmer rasten, muß immerwährend etwas für sie thun. Nur einige Jahre aus dem Gesicht, dem Gehör, den Journalen, und ihr seid für die Kunstwelt todt. Bei des Meisters Anblick drängt sich die Betrachtung hervor, wie doch in dieser riesigen und mächtigen Männergestalt eine vorzugsweise so zart und elegisch geartete Seele wohnen könne! Nicht daß ihr Feuer, Kraft und Majestät abgingen: wenn das Object sie in diese Gebiete ruft, so folgt sie; aber sie findet nicht ihren Genuß dort, sucht sich der Aufträge bald, vielleicht zuweilen ein wenig zu bald zu entledigen, und eilt zurück in ihre geliebten

Regionen. Was für ein wildes Wesen dagegen wohnt in dem kleinen, schmächtigen Berlioz, dem musikalischen Höllenbreughel! Das findet sich behaglich in Wettern, Wuth, Feuer und Untergang; das hämmert mit Cyklopenschlägen lange hintereinander fort, ohne müde zu werden, findet wenig Freude im Himmel, und schwelgt in der Hölle. Da nun einmal die Erscheinungen auf unserer Erde so überaus verschieden und mannichfaltig sind, ist für den Menschen, der Freude an ihr haben will, nichts wünschenswerther als eine recht weit fassende, möglichst universelle Empfindungsfähigkeit. Leider ist sie selten zu finden. Die meisten Menschen haben sehr wenige Sympathieen und sehr viele Antipathieen. Ja, in der Kunst gibt es unglückliche Naturen, denen gar nichts recht erscheint, die an der Eiche Rosenblätter, an der Rose Eicheln hängen sehen möchten. Und doch — schaffte ihnen die Natur ein Ding nach ihrem unklaren Willen, sie würden sie schmähen, daß sie eine Mißgeburt gebracht. Angehenden Künstlern sollte man immer zurufen: öffnet euren Sinn der Liebe für alle Arten von Erscheinungen, wie ein Goethe ihn z. B. besessen und ausgebildet, ihr öffnet Euch dadurch die Hallen der ungetrübten Freuden und die Fähigkeit der eignen warmen Kunstschöpfungen.

---

44.

## Concertbericht.

Leipzig. Am 4. Juli wurde im Garten des Schützenhauses unter Lortzing's Leitung ein großes Instrumental- und Vocalconcert zum Andenken Queisser's und zum Besten seiner Hinterbliebenen von 150 Musikern und Sängern gegeben. Das Programm verkündete in drei Theilen zwölf Nummern, darunter die ganze C-moll-Symphonie von Beethoven, die Ouverturen zum Freischütz, Zauberflöte, Tell, den Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum u. s. w. Ob das Versprechen gehalten worden, kann ich nicht sagen, ich habe nur etwas Pauke und

zuweilen versprengte Trompetenschreie gehört. Eine solche Zuhörermasse konnte sich freilich die kühnste Wirthsphantasie nicht einbilden. Mancher bot vergeblich sein Königreich für einen Tisch oder Stuhl und die Musik mußte von diesem summenden Menschenstrudel verschlungen werden. Sollte man die edelsten Werke der Tonkunst nicht dem sichern Concertsaal überlassen, anstatt sie unter freiem Himmel einem so traurigen Schicksale auszusetzen?

Ein zweites Concert zu demselben Zwecke folgte am 19. Juli unter Mendelssohn's Direction im Gewandhause, und auch hier war trotz drückender Hitze ein zahlreiches Publicum versammelt. Den Reigen eröffnete die für Leipzig neue Ouverture zu Adolph von Nassau von Marschner. Sie ist ein feuriges Musikstück, aber keine Einführung in die Ritterwelt. Anstatt aus dem romantischen Halbdunkel jener längstverklungenen Zeit herüberzutönen, glänzt sie aus der modernen Gegenwart und noch dazu etwas franzosengeneigt auf. Das Allegro hüpft zum größten Theil in Galoppadenrhythmus auf und ab, und was hat der mit Thaten und Gefühlen jenes Kaisers, seiner schweren Eisenmänner, Ritterdamen und Edelfräuleins zu thun?

Herr Kindermann, der hier außerordentlich beliebt ist, sang eine Arie aus Spohr's Faust. Er besitzt die kräftigste, volltönendste Stimme, die ich je von einem deutschen Bariton gehört. Schade, daß er sie zu sehr liebt! Die meisten Sänger glauben, erst komme die Stimme und dann der Ausdruck. Lieber wollen sie Bewunderung als Rührung erregen. Mir scheint, als neige sich auch Herr Kindermann zuweilen nach dieser Ansicht hin, so z. B. in dem Recitativ zu jener Arie. Hier schreibt zwar der Meister die Accente und längere oder kürzere Geltung der Noten nicht genau vor, aber die Natur der Gefühle thut es. Energische, rasche, eilende Affecte z. B. müssen auch energisch, rasch, eilend vorgetragen werden. Verweilt der Sänger auf solchen und breitet sich volltönend aus, so zeigt er, daß ihm der Klang der Stimme mehr gilt, als der naturgetreue Ausdruck der Gefühle. Fehlt es Herrn Kindermann etwa an der Erregungsfähigkeit der letzteren? Keineswegs.

In zwei herrlichen Liedern von Mendelssohn und Fr. Schubert, die er später sang, zeigte er nicht blos Stimme, sondern auch Gefühl.

Auf die Arie folgte Beethoven's Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 47. gespielt von den Herren Mendelssohn und David. So vorgetragen fing sie an mich zu heben und zu tragen, höher, immer höher und als die Töne verklungen waren, befand ich mich im Himmel! Leider wurde ich von dort abgerufen nach — Victoria! So oft ich früher selbst mit gefochten in dieser Schlacht, immer bin ich schwer verwundet worden. Violinbogen vermögen viel, todtblitzende Schwerdter können sie nicht schildern. Aus dem Gepumper der großen Trommel fahren auch keine zischenden Kanonenkugeln in die Phantasie des Hörers, mag der einzige Artillerist dahinter noch so wüthend hervordonnern; und Ratschen zerschmettern wohl das Ohr, können aber nur von Kindern verlangen, für Pelotonfeuer gehalten zu werden.

---

45.

## Franz Schubert's Erlkönig.

Auch für das größte Kunstgenie gibt es unerreichbare Aufgaben. Eine solche scheint mir der singende Erlkönig zu sein. Wenn die Kunst nur einen verstorbenen Menschen als Geist in seiner ehemaligen Gestalt vorstellt, so lassen wir uns auch seine irdische Stimme gefallen, und deshalb stört uns z. B. der Geist im Don Juan nicht. Welche Menschenstimme aber vermöchte Klänge hervorzubringen, angemessen einer so phantastischen, nebelgeisterhaften Nachtbildung wie der des Erlkönigs? Der Dichter kann mit Worten erzählen von solch unheimlichen Nachtspuk, und von so grausig verführerischer, tödlich wirkender Schmeichelrede jenes scurrilen Wesens, unsere Einbildungskraft schafft uns darnach das Grausen selbst in die Seele. Aber im Gesang es versinnlichen wollen, ist ein vergebliches Unternehmen, denn wir können nicht verhören, daß ein Mensch singt.

Schubert trat mit dem Erlkönig auf, und die geniale Wahrheit des Theiles seiner Composition, welche den Ritt durch Nacht und Wind und die Gefühle des Vaters und Kindes schildert, bestach so, daß man die totale Unwahrheit des Erlköniggesanges nicht empfand. Denn darin ist wohl das Schmeicheln ausgedrückt, nicht aber das Schmeicheln jener unheimlichen Nachterscheinung, welche in die krankhaft erregte Einbildungskraft des Kindes grausig grinzt, und deren Gesang wie eine eiskalte Todtenhand in das Herz des armen Kleinen krallt. Schubert's Melodie kommt nicht aus dem Erlenspuk in öder, mondzerrissener, winddurchsauster Nacht, sondern viel eher aus dem Munde eines lockenden Liebhabers in blütenduftender Laube. An dieser süßen Melodie stirbt vielleicht eine weibliche Tugend, nicht aber vor Grausen ein Kind in den schützenden Armen seines Vaters.

46.

## Briefe aus Fernwinkel;

### an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

### Erster Brief.

Ew. Wohlgeb. haben wohl schon bemerkt, daß nicht Alles, was in musikalischen und nichtmusikalischen Journalen über Musik und Theater gedruckt wird, wahr und interessant ist, ja, daß mitunter Gegenstände besprochen werden, die in genannte Gebiete gar nicht gehören. So erscheinen z. B. Berichte, die offenbar religiösen Inhalts sind, da die Leser derselben das Blatt mit dem frommen Ausrufe: „Gott erbarme sich!" bei Seite legen. Längst beabsichtigte ich, für Ihre Zeitung sehr wahre und sehr interessante Correspondenzen über Fernwinkel einzusenden, nur aber ist leider mein Genius sehr stöckisch und ich habe auch in meinem ganzen Leben noch nie Jemanden nachgegeben. Er, mein Genius, will, daß ich mich um seine Gunst bemühe, vorher lange überlege, welche Fragen ich etwa an ihn zu stellen habe u. dgl. m., und das thue ich nun ein=

mal partutemente nicht. Warum hat er sich bei mir einlogirt, wenn ich mich erst lange durch Nachdenken mit ihm herummartern soll? Ich will mich hinsetzen, und gleich soll er mir die feinsten Beobachtungen, schärfsten Urtheile, glänzendsten Wendungen u. s. w. in die Feder dictiren, kurz: er soll mir Alles, wie Schiller sagt, im Traume bescheren, oder, wie man sich jetzt gern ausdrückt: offenbaren. Er hat sich lange gegen diese vernünftige Forderung gesperrt, nun aber endlich nachgegeben, wie sie an meinen Briefen merken werden. Ehe ich jedoch beginne, mache ich Ihnen zur unerläßlichen Bedingung, daß Sie mir nie eine Einsendung zurückschicken, und nie wagen, nur ein einziges Wort darin zu ändern oder gar zu streichen. Was in meiner Stadt, in Fernwinkel vorgeht, und von mir beschrieben wird, das, denke ich, muß der ganzen Welt das höchste Interesse einflößen. Ich schließe das daraus, daß erstens die Fernwinkler nichts so sehr interessirt, als lobende Berichte über ihre Stadt, und daß ich zweitens nie einen Bericht lieber gelesen habe, als die meinigen.

Ein literarischer Demagoge wollte mir neulich begreiflich machen, wenn man Berichte für die Welt schreibe, dürfe man nicht Fernwinkel und sein Individuum fragen, was interessant sei, sondern eben die Welt. Aber da hätte man viel zu thun; die Welt ist groß, und bekanntlich ein vielköpfiges Ungeheuer. Nein! Jeder ist sich nicht allein selbst der Nächste, sondern auch der Interessanteste. Das ist ein Satz, den gewiß jeder Einzelne zugibt, und folglich die ganze Welt.

Ich bin u. s. w.

## Zweiter Brief.

Von Haus aus bin ich eigentlich durchaus originell. Doch kann man sich der Riesenfaust des Zeitgeistes nicht ganz entwinden. Da derselbe nun jetzt behauptet, die Persönlichkeit des Schriftstellers sei der Welt interessanter als was er denkt und dichtet, so will ich ihm hierin nachgeben, und also zuerst von mir reden und hernach so viel und so oft als ich kann.

So vernehmen Sie denn zunächst, daß ich ein Musiker nicht bin, außerdem aber alles Andere. Ich habe Jura, Theologie,

Philologie, Philosophie und noch mehrere andere Phies studirt. Trotz dem mußte ich famos lange auf ein Amt warten. Jedoch der Tag erschien, wo ich feierlichst in den Fernwinkel'schen Staatsdienst aufgenommen wurde. Man geruhte mir vorläufig als erste Besoldung huldvollst gar nichts anzuweisen. Damit konnte ich nun freilich auf einem glänzenden Fuße nicht leben, zumal ich Vermögen zum Zubrocken gar nicht hatte. Um mir einige Zulage zu verschaffen, fing ich an, schüchtern mich im Schuldenmachen zu üben und auszubilden. Ich reussirte damit. Als ich im dreißigsten Jahre fünfzig Thaler Besoldung erhielt, konnte ich durch keine Straße meines Vaterlandes, welches bekanntlich zum größten Theile in meiner Vaterstadt liegt, gehen, ohne auf Rechnungen zu stoßen, die mit Heftigkeit auf endliche Beförderung zu Quittungen drangen. Sie begreifen, daß man unter solchen Umständen nicht denken kann an's Heirathen. Ich bin vom Fernwinkel'schen Staatsschicksal zum Hagestolzen bestimmt. Darum habe ich mich der edlen Musika liebend in die Arme gestürzt, und bin ich durch mehrjährige emsige Lectüre einiger Journale nunmehro vollkommen ausgerüstet, der musikalischen Welt verschiedene Lichter ganz neu anzuzünden, andere heller zu putzen, und so die Erleuchtung überall hin zu verbreiten. Dies will ich also von jetzt an thun, aus reiner Liebe zur Kunst, und gegen das übliche Honorar.

Ich bin u. s. w.

## Dritter Brief.

Vorgestern Abend, um 6 Uhr, hatten wir einen der herrlichsten Kunstgenüsse. Das berühmte Wunderkind auf dem Pianofortissimo, Carl Rasehin, eilf Jahre alt, gab ein großes Concert ganz allein. Das Knäbchen ist für sein Alter auffallend groß und massiv gebaut, auch schlägt ihm die etwas gezwängte Kinderstimme zuweilen, wenn es lebhaft oder ärgerlich wird, plötzlich in einen ziemlich derben Baß hinunter. Der Vater erklärt jedoch dieses Phänomen für Kränklichkeit und schüchterne Erstlingsversuche der nahenden Maturität, und zeigt als Beweis der großen Jugend immer auf das kurze Kinder=

jäckchen und die kurzen Kinderhöschen, und so sind die eilf Jahre richtig und nicht zu bezweifeln.

Der Kleine wurde bei seinem Auftreten mit wüthendem Applaus empfangen, obgleich noch kein einziger Fernwinkler ihn gehört. Aber gelesen hatte man schon vor seiner Ankunft in unserem Volksblatt: „Die Stadtklatsche“ — daß der berühmte Kleine in Amerika, Asien und Afrika bereits seit lange nur unter der Bedingung solches ihm gebührenden Empfanges spiele, und hinter dem Kunstsinne jener Städte will doch das Fernwinkler Publicum eben so wenig zurückbleiben, als überhaupt durch Nichterfüllung der gerechten Forderungen des klein-großen Künstlers sein Mißfallen, wohl gar seine plötzliche Abreise zu riskiren! Nachdem er jenen halb-gnädigen, halb-verächtlichen Virtuosenbückling dem Publicum hingeworfen, wie er seiner göttlichen Würde, gegenüber allen zuhörenden Lumpen, zukommt; nachdem er ferner an beiden Handschuhen eine Viertelstunde ausgezogen und dadurch die Spannung bis zum glühendsten Grade gesteigert hatte, fuhr er, den Blick gar nicht auf die Tasten, sondern fest in's Publicum geheftet, kühn auf das Pianofortissimo los, griff aber falsch. Er wollte das Uebermenschliche und das mußte mißlingen. Wer vermag denn zu treffen, was er nicht sieht? Er fuhr nach diesem genialen Mißgriff auch gleich mit seinen Augen aus dem Publicum zurück und fest auf die Tasten, und nun ging's! — Der Kleine hatte den Namen mit der That, er raste himmlisch auf dem Instrumente herum! Vorzüglich künstlerisch und effectvoll versteht er das Pedal zu gebrauchen, nämlich immerwährend. Es ist dieses ein ästhetisch-genialer Fortschritt des neueren Virtuosenthums, der einen famosen Beweis liefert, welche Tiefdenker viele der heutigen Pianofortissimokünstler sind. Denn abgesehen davon, daß, sollte in Passagen dem Künstler etwas Menschliches begegnen, es in dem rauschenden Pedalstrudel unentdeckt entwischen kann, so liegt in solchen nebelzerflossenen Tönen etwas durchaus Mystisches, Poetisches, welches die herrlichste Wirkung auf alle Hörer hervorbringt. „Unausstehlich!“ rief sogar ein neben mir Stehender aus, womit er sagen wollte,

ein so hochwonniger Genuß sei das ganze Concert hindurch stehend nicht auszuhalten, von dem Geiste und den Nerven. Kann man einen Künstler dieser Art höher belohnen und gerechter würdigen, als durch dies einzige, in Begeisterung ausgesprochene Wort „unausstehlich!“ Diese ächtästhetische Pedalbenutzungsmaxime kann nur von Geistern ausgegangen sein, die das Wesen der Kunst in ihren tiefsten Tiefen erfaßt haben! Möge sie nie wieder verloren gehen!

So groß der Kleine als Virtuos, zeigte er sich auch als Componist. Er spielte, wie schon bemerkt und natürlich, nur eigene Compositionen, sechs Stücke, jedes ein bestimmtes Object ausdrückend, wie man auf dem Programm ganz deutlich lesen konnte. Das erste war tragischen Inhalts und hieß: „Die bethaute Blume im Mondenschein drei Viertelstunden von Berlin.“ Ueber den wundervoll wahren Ausdruck dieses genialen Tonbildes mußte man wahrhaft staunen. Der Thau, die Blume, der Mondenschein, Berlin, und selbst die drei Viertelstunden waren auf das bestimmteste gemalt, wovon ich nur zum Beweise anführe, daß die geniale Composition genau und bis auf die Minute drei Viertelstunden Zeit ausfüllte. Dieses Stück, so wie die andern fünf, waren sämmtlich in der beliebten, so schweren als geistreichen Etudenform abgefaßt, und jede nur aus einem einzigen Tacte herausgesponnen, aber gehörig mannichfaltig gemacht vermittelst der mehrmaligen Versetzung in alle vierundzwanzig Tonarten. Um nicht weitläufig zu werden, bemerke ich nur noch, daß mir außer genannter ersten noch am Meisten gefallen die dritte Etude: „Der eingezwängte Katzenschwanz,“ komischen Inhalts, und die fünfte: „Der Charakterlose,“ welche ich hinsichtlich des gelungenen Ausdruckes unbezweifelt als die höchste zu bezeichnen mich gezwungen zu sehen nicht umhin können werde.

Einen mächtigen Reiz gewährte das Spiel des hohen Künstlers auch noch dadurch, daß er ununterbrochen und durchaus symmetrisch dabei hinüber- und herüberwogte mit dem ganzen Oberkörper, wodurch er die innere geniale Begeisterung und Aufregung auch äußerlich zur ästhetischen Erscheinung

brachte. Wie könnte auch irgend ein Künstler bei ruhigem Sitzen begeistert sein? Ich bin daher überzeugt, daß Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller, Rafael, Correggio, Canova, bei ihren Schöpfungen eben so ununterbrochen an ihren Schreibepulten, an ihren Staffeleien und Marmorblöcken hinüber- und herübergewogt und respective gerutscht sind. Es ist nicht anders möglich, oder sie wären nicht begeistert gewesen, was man ihnen doch wenigstens nicht durchaus nachweisen können würde.

Jedes Stück wurde von der Mehrzahl, d. h. von allen Denen, welche am Tiefsten gerührt und ergriffen waren, da Capo beschrieen, wodurch der Genuß sich erhöhete, denn jede unmittelbare Wiederholung eines Tonstückes erhöht den Genuß.

Als der Kleine nach Haus fahren wollte, stürzten sich vierundzwanzig junge Fernwinklerinnen mit begeistert-betrunkenem, enthusiastisch-kreischendem Hurrah auf den Wagen los, jagten die Pferde fort, und spannten sich an deren Stelle ein. So wurde der Künstler bis an seinen Gasthof gezogen, wo die Fernwinkel'sche Militärmusik zuerst God save the king aufspielte. Darauf sangen dreizehn Singvereine aus der Stadt und Umgegend wechselsweise jeder mehrere Lieder. Hierauf kam ein Fackelzug unserer sämmtlichen Bürgerschaft mit dem Stadtrath an der Spitze, welcher eine herrliche lange Rede über den Satz hielt, daß nun Fernwinkel untergehen könne, da es den Kulminationspunkt seiner Geschichte erstiegen habe. Diese Rede begeisterte eine alte Frau so, daß sie versuchte, an der Mauer des Gasthofes hinaufzuklettern, um den Kleinen durch einen Abschiedskuß zu beglücken. Obgleich nun die Mauer ganz glatt, und eine Möglichkeit, an ihr hinauf zu kommen, durchaus nicht vorhanden war, setzte doch die Alte ihre Versuche ununterbrochen fort, selbst da sich nach Mitternacht die Menge verlaufen und der Kleine den Balcon längst verlassen hatte. Als die Stadt am andern Tage erwacht war, sah sie mit einigem Grausen die arme Alte ihre Kletterversuche noch immer und jetzt mit wüthendem Geschrei und untermischtem Gesange: „God save the king" fortsetzen. Sie mußte mit

Gewalt fortgeschleppt werden, denn sie war übergeschnappt im Kunstenthusiasmus und klettert bis heute noch empor an der Wand — im Irrenhause.

Dies der getreue Bericht über das Concert des berühmten eilfjährigen Pianofortissimovirtuosen Carl Rasehin in Fernwinkel. In meinem nächsten Schreiben werden Sie über unsere Bühne zu lesen bekommen.

Ich bin u. s. w.

## Vierter Brief.

Neulich wurde der Postillon von Lonjumeau auf unserer Bühne gegeben. Beim Nachhausegehen schimpfte mein Nachbar, der Seifensieder Haderer, grausamlich darüber. Ein Schurke, Wollüstling und Schläger werde am Ende ein reicher und angesehener Mann. Das Theater könne am Meisten auf die Moral wirken, und solle es, und es sei eine Schande, Stücke zu geben, in welchen der reine Mann erröthen müsse, wie viel mehr die reine Jungfrau. Wenn der Priester auf der Canzel, oder der Lehrer eine Phrase vorbrächten, wie sie die neueren französischen Opern dutzendweise in das Publicum schleuderten, so würden jene wenigstens abgesetzt. Wenn ein Gast in anständiger Gesellschaft eine derartige Aeußerung thäte, so würde ihm augenblicklich die Thür gewiesen. Auf der Bühne dulde man das Alles. Aber, fuhr er mich wüthend an, ich bitte Sie, sagen Sie mir doch, warum? Wird eine überall als gemein geltende und verpönte Zote nobel und erlaubt nur auf der Bühne? Was würde man zu folgendem Gesetze sagen: seinen Nebenmenschen Gift beizubringen, ist bei Todesstrafe untersagt; ausgenommen sind Markttage von 11 bis 12 Uhr?

Ich mußte lächeln über den eifrigen Moralisten, und es war eine leichte Aufgabe, seinen Wahn in's Nichts zu jagen.

Ich fing nämlich so an.

Ein Kind, mein lieber Nachbar Seifensiedermeister, ein Kind sieht ein, und folglich auch Sie, daß hinter jedem Dinge, hinter jeder Erscheinung auf unserer Erde nur eine richtige Idee liegen könne, denn Gott, die höchste Intelligenz, von der

Alles ausgeht, kann keine Erscheinung nach zwei oder drei verschiedenen, sich widersprechenden Absichten geschaffen haben. Diese hinter jeder Erscheinung alleinige und einzig richtige Idee erkennen aber wenige auserwählte Geister, die meisten Menschen dagegen sehen sehr viele, widersprechende und falsche. So auch ist Ihre Idee von der Bühne eine total falsche. Passen Sie auf.

Ist die Erde vollkommen oder unvollkommen? Sie werden mir zugeben, daß sie unvollkommen sei. Nun ist aber Gott allmächtig. Es kann ihn daher bei Verfertigung derselben Niemand gezwungen haben, sie anders zu machen, als er gewollt, und da sie unvollkommen ist, hat er sie unvollkommen haben wollen. Wäre die Bühne das, was Sie von ihr verlangen, so wäre sie vollkommen, mithin dem Grundgedanken Gottes zuwider.

Ich weiß wohl, daß es Thoren gibt, welche meinen, das Unvollkommene sei auf unsere Erde zwar geworfen, aber keinesweges um es zu unterstützen, zu erhalten und zu steigern, sondern daß wir im Gegentheil durch tüchtigen Kampf mit demselben, durch immerwährende Versuche es zu besiegen die Kräfte unseres Geistes schärfen, unsere Moral reinigen und verbessern und uns dadurch eines künftigen höheren Seins fähig und würdig machen sollen. Aber es ist nicht wahr, wie ich Ihnen in Bezug auf die Bühne gleich darthun werde.

Moralische Stücke sollten die Sitten verbessern? Thorheiten und Schwächen könnten durch lächerliche, Laster und Verbrechen durch abschreckende Bühnenbilder aus den davon besessenen Zuschauern vertrieben werden? O über den kindischen Wahn!

Wer geht in's Theater? Irgend Einer etwa, der sich für einen Schwächling, oder Thoren, oder Lasterhaften, oder Verbrecher hielte? Den möchte ich kennen, der solche Dinge auf der Bühne für sich dargestellt betrachtete! der bei irgend einem Stücke scham- oder reuevoll an seine Brust schlüge, der in dem Bühnenspiegel je sein Bild erblickte!

Jeder Einzelne hält sich für eine Ausnahme. Das ist köstlich, ruft er bei dem bis auf's Jota getroffenen Bühnennarren aus! Aber noch nie wird einer hinzugesetzt haben: Leider habe ich selbst zu diesem Bilde gesessen; der Narr, oder Schwächling,

oder Lasterhafte, oder Verbrecher bin ich ja selbst! Jeder Einzelne hält sich für eine Ausnahme, und folglich findet sich unter Allen kein Einziger abconterfeit. Ein moralisches Stück ist daher ein Schuß in's Publicum, der niemals trifft. Ganz anders ist es mit unmoralischen Stücken, die treffen, die wirken.

Wenn Laster, Schlechtigkeiten komisch, leicht, als Scherze oder gar liebenswürdig dargestellt werden, ja, dann gibt der Zuschauer wohl heimlich zu, solche leichte unschuldige Schwächen habe auch er zuweilen; nun freilich, der beste Mensch, und das ist jeder Zuhörer außerdem, sei ja nicht vollkommen. Ein ungetreuer Ehemann, hinter dessen Schliche die Frau kommt, die ihm dafür den Text liest, dann vergibt, und bei dessen Treiben sich das ganze Publicum amusirt, ein solcher zu sein, fürchtet und schämt sich kein Zuhörer. Ein solches Stück entschuldigt ja die kleine Schwäche. Wo aber die entsetzlichen Folgen geschildert werden, die Untreue nach sich ziehen kann, wo ein liebendes Wesen dadurch in den Tod gestürzt wird, o, ein solcher Ehemann sitzt im ganzen Publicum nicht, eine solche Untreue beschuldigt, und wer wird sich im Theater einer Schlechtigkeit beschuldigen lassen! Sitzen auch ungetreue Ehemänner vor der Bühne, ihre Frauen leben ja.

Kurz, unmoralische Handlungen, denen die Strafe nachfolgt, gehen keinen Zuschauer etwas an; unmoralische Handlungen, die gemildert, leicht, scherzhaft behandelt, und zuletzt verziehen werden, die schrecken nicht ab, die reizen eher zur Nachahmung, und mit solchen macht der Zuschauer wohl nähere Bekanntschaft. Dadurch wird die Unmoralität befördet; Unmoralität befördern, trägt zur Erhaltung der Unvollkommenheit der Erde bei. Unvollkommenheit auf der Erde, ist Zweck derselben, folglich sind die Dichter und Künstler, welche unmoralische Stücke schaffen und darstellen, die rechten, die ihren wahren Beruf erkennen, und ihr Schimpfen, mein lieber Herr Nachbar Haderer, ist nicht zu rechtfertigen.

Hier waren wir bei seiner Hausthür angekommen, und der Herr Seifensieder verließ mich, ohne ein Wort zu erwidern, so total geschlagen war er durch meine Beweise.

47.

# Einige Worte über Denkmale,

## nebst Vorschlag zu einer neuen Art Mozartstiftung.

Daß unsere Zeit eine besondere Gierde zeigt, berühmten Verstorbenen Denkmale zu setzen, wird theils klagend theils spottend immer öfter bemerkt. Nur was allem Denkmalsetzen und allem Klagen und Spotten darüber hätte vorausgehen sollen, eine Untersuchung nämlich des Zweckes, welchen Denkmale vernünftigerweise haben können, ist meines Wissens noch nicht geschehen. — Ich mache einen kleinen Versuch, beschränke ihn aber, da ich für eine musikalische Zeitung schreibe, vorzugsweise auf die Frage:

Was bezwecken todten Componisten gesetzte Denkmale?

Folgende Antworten scheinen darauf gegeben werden zu können, deren Vernunftmäßigkeit man zu prüfen hätte.

I.

Denkmale sollen die Verstorbenen ehren und belohnen.

In diesem Falle fürcht' ich, hat man sich in ein Geschäft eingelassen, das schwerlich zu Ende zu bringen ist, weil die Billigkeit dann verlangt, daß jeder berühmte todte Componist sein Denkmal erhalte.

Denn die erste Pflicht bei Austheilung von Ehren und Belohnungen ist, daß keine gegründeten Kränkungen und Zurücksetzungen für Andere, gleich Berechtigte daraus erwachsen. Einige belohnen, und Andere, die es eben so gut verdienen, nicht, ist jedenfalls höchst ungerecht.

Man wende nicht ein, es sei besser, das Gute unvollständig als gar nicht zu thun, denn Etwas, was dem Einen hilft und dem Andern schadet, ist nichts Gutes. Wenn von zehn gleich ausgezeichneten Schülern einer Classe fünf Belohnungen und fünf keine erhalten, so nützt man jenen zwar, schadet aber diesen.

Anerkennung steigert die Kraft, Nichtbeachtung tödtet sie. In solchem Falle ist es besser, Keinen, als nur Einige zu belohnen Sie trösten sich dann zusammen mit der Unzulänglichkeit der Mittel, und können in der Unterlassung nichts Unbilliges und Kränkendes finden.

Aber welcher Vergleich! wird man ausrufen. Lebende Schüler und todte berühmte Männer! Jene können sich ärgern über Zurücksetzung, und dadurch in ihrem Streben gehemmt werden; diese ärgern sich nicht, denn sie wissen nichts von Zurücksetzung und Uebergehung.

Das ist wahr. Beinahe hätte ich's übersehen! Nun, wissen sie vielleicht etwas von Ehren und Belohnungen?

Eben so wenig! — Ob wir ihnen eine goldene Krone, oder eine von Dornen, oder gar keine, ob wir ihnen ein Denkmal setzen oder nicht, — ihnen's ist ganz einerlei.

Wenn es daher in öffentlichen Aufrufen heißt: steuert bei für ein Denkmal zu Ehren eines Todten, so wäre es eine große Beleidigung für den Verstand der Aufforderer, diese Worte im strengen Sinne zu nehmen, weil sie im strengen Sinne genommen gar keinen Sinn haben.

Ach! die Todten sind über alle Ehren und alle Belohnungen dieser Erde hinaus! Alle Ehren und Belohnungen für die Todten — kommen zu spät!

Die erste Antwort ist demnach unhaltbar. Denkmale sind nicht für die Todten. Was wollen sie weiter?

## II.

## Das Verdienst der Verstorbenen im Gedächtniß der Nachwelt erhalten.

Welche Fragen müßten da erst mit Ja beantwortet werden, um die Ueberzeugung zu gewinnen, nichts Unnützes und Vergebliches zu thun!

Verlangt die Nachwelt unsere Erinnerung? Wird sie uns dafür danken? Bringt sie ihr Nutzen? Sind die Verdienste in unseren Augen auch Verdienste in den Augen der Nachwelt?

Ist das, was uns interessirt, interessant auch unseren Nachkommen? u. s. w. u. s. w.!

Warum z. B. wollen wir die Nachwelt an einen verstorbenen Componisten erinnern? Damit sie seine Werke nicht vergesse?

Die Werke eines Componisten werden nach seinem Tode entweder fort aufgeführt und genossen, oder nicht. Im ersten Falle bedürfen sie keiner Erinnerung durch eine Statue. Die Erinnerung liegt in ihnen selbst, in ihrem Werth und Reiz. Sie sind die wahren Denkmale, die der Künstler sich selbst gesetzt hat.

Werden die Compositionen von den Nachkommen nicht mehr aufgeführt und genossen, so haben sie für die weiter vorgeschrittene Zeit entweder keinen Reiz mehr, oder eine in Barbarei versunkene spätere Welt hat die Verständniß- und Genußfähigkeit für jene Werke verloren. Weder das Eine noch das Andere aber stellt wieder her der Anblick eines Denkmals ihrer Schöpfer. Braucht ein Liebender von Anderen erinnert zu werden, daß seine Geliebte liebenswürdig ist? Gefällt sie ihm aber nicht mehr, so wird keine Erinnerung das entschwundene Gefühl zurückbringen. Es ist wahr, Beethoven's Statue steht in Bonn, und seine Werke werden noch aufgeführt und genossen. Aber in Leipzig steht Hiller's Denkmal, und kein Mensch fragt mehr nach seinen Werken.

Es folgt daraus, daß die Erinnerung an die Verdienste der todten Componisten, welcher Art sie sei, und koste sie Tausende, auf den Fortgenuß ihrer Werke nicht den allergeringsten Einfluß ausübt.

Was aber thut die Statue eines Componisten in der Nachwelt, wenn sie seine Werke nicht mehr will?

Armes Wesen! trauriges Memento der Vergänglichkeit der Componistenwerke und des Componistenruhms! Wie lange ist es, daß Hiller glänzte? und schon ist die Wirkungskraft seiner Compositionen total erloschen! Sie sind todt, begraben, wie ihr Schöpfer. Mir däucht, ich fühle die peinliche Verlegenheit des Steins. Er soll prunken, die Künstlergröße verherrlichen,

die Augen aller Vorübergehenden bewundernd auf sich ziehen! die Nachwelt aber geht kalt vorüber! kaum einen gleichgültigen Blick wirft sie darauf. Und bleibt einmal ein Beschauer stehen, wird sich das in seinem Geiste regen, was die Denkmalsetzer in ihm haben erregen wollen? Wird er bewundern, staunen, Ehrfurcht empfinden vor der Größe des Verstorbenen? Der arme Hiller! die schwache Kunstwelt damals, die sich an seiner Musik ergötzen konnte! Solche Gedanken erweckt dieses Denkmal, und erwecken alle Denkmale für Künstler, deren Werke Reiz und Wirkungskraft auf die Folgezeit verloren haben.

Andere Zeiten, andere Ansichten, andere Interessen. Warum bekümmern wir uns mehr um die, die da kommen werden und die wir nicht kennen, als um unsere gegenwärtigen? Wir schieben unsere Größen mit so bedeutenden Anstrengungen in die Nachwelt hinein, da wir doch aus Erfahrung wissen können, daß viele solcher Größen gar keine für die Nachwelt sein werden! Und zudem haben wir ein viel umfassenderes und sicheres Erinnerungsmittel, — den Druck. Seit dieser erfunden, gehen die Thaten und Namen der großen Männer dem Gedächtnisse nicht verloren. Die Geschichte versieht das Erinnerungsamt vollständig. Das Buch läuft durch die ganze Welt, in alle Städte, Dörfer, Häuser. Die Statue dagegen kann nicht von ihrer Scholle weg.

### III.

Die Bewohner der Geburtsstadt des Todten ehren sich durch das Denkmal, indem es den Gedanken ausdrückt: Siehe, Welt! ein solcher Mann wurde in unserer Stadt geboren! aus unserer Voreltern Mitte ging dieser große Mann hervor!

Aber wie viel Beschämendes für den Menschenverstand und das Menschenthun liegt auch in diesem Gedanken!

Zuerst die Einbildung auf fremdes Verdienst. Werde ich groß, wenn es Einer neben mir ist oder war? Müssen wir vor jedem Frankfurter oder Weimaraner den Hut abziehen, weil Goethe in jener Stadt geboren, in dieser gewohnt hat? Ist

dieses Brüsten auf ein Verdienst, wobei wir selbst gar keines haben, etwas Anderes, als der Stolz des Adeligen auf seine Ahnen?

In dieser Beziehung ist obige Antwort komisch. Blicken wir aber auf das, was die Zeitgenossen eines großen Mannes in der Regel gethan, so wird die Sache ernsthaft.

Achteten, liebten, verehrten, belohnten sie ihren großen Mitbürger? An der Stelle in Genf, wo jetzt Rousseau's Statue steht, wurde sein Emil von Henkers Hand verbrannt.

Sollen wir alle Fälle aufsuchen und herzählen, aus denen die Erfahrung ruft: in seinem Vaterlande gilt der Prophet nichts?

Stellt euch mit Mozart's Biographie in der Hand vor Mozart's Statue in Salzburg, und fragt: was that diese Stadt für ihn so lange er lebte? Lest, wie der Erzbischof dem größten musikalischen Genie seines Jahrhunderts zwölf Gulden jährlichen Gehalt aussetzte. Wie er ihn in Wien am Bediententische speisen ließ, mit Esel, Schurke, Taugenichts, und anderen solchen Redensarten traktirte. Lest, wie alle Bewohner Salzburg's an den beiden Kindern des alten Mozart, diesen sichtbarlich in ihre Mitte gesetzten Wundern, mit der stupidesten Gleichgültigkeit vorübergingen!

Und diese Stadt sollte sich etwas einbilden dürfen darauf, daß Mozart in ihr geboren? Wenn sie sich auf den einen großen Mann etwas einbilden will, muß sie sich nicht schämen dann über alle die kleinen Seelen, die zu gleicher Zeit dort mit jenem gelebt? Oder fällt den Nachkommen nur die Ehre ihrer Voreltern zu und nicht auch deren Schande? Ha! wenn die Statue eine Ehrensäule ist dem Salzburger Mozart, so ist sie auch eine Schandsäule dem damaligen Erzbischof und der ganzen damaligen Einwohnerschaft.

Weit entfernt, daß diese Statue ausdrückt: Seht, ein solcher Mann wurde in unserer Mitte geboren! schreit sie vielmehr zürnend in die ganze Welt hinaus: Seht, so geht es den meisten Genien in ihrer Vaterstadt. Während ihres Lebens bekümmert man sich nicht um sie, bespöttelt, verachtet, haßt, verfolgt man sie oft gar, und läßt in Noth und Elend sie verkümmern.

Keinen Groschen gaben die Mitbürger ihnen im Leben zur Unterstützung ihres Strebens. Wenn sie aber ausgerungen und nichts mehr bedürfen, betteln sie Tausende zusammen für einen Stein auf ihr Grab!

Victor Hugo sagt von Mirabeau: „Nach diesem Allen war also bis zum 1. April 1791 Mirabeau nach Amby und Lautrec ein Lump, nach Lapoule ein übermäßiger Thor, nach Guillemy ein Bösewicht und Meuchelmörder, nach verschiedenen Journalen ein Narr, ein mittelmäßiger Mensch, ein Redner zweiter Ordnung, nach Rivarol ein monströser Schwätzer, nach Pelletier ein Schauspieler, der öfter ausgezischt, ausgepfiffen und verhöhnt wurde, als applaudirt. Lambesc schlägt für ihn die Galeere, Marat den Galgen vor.“ — „Er stirbt den 2. April und am 3. wird für ihn das Pantheon ersonnen.“

„Große Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.“

Ist nun unsere Zeit besser? begeht sie solche Thorheiten nicht mehr? Mißachtet sie keinen bedeutenden Mann mehr bei seinen Lebzeiten, und erhebt ihn in den Himmel nach seinem Tode? Läßt sie keinen mehr erst verkümmern in Noth und Sorge und setzt ihm dann ein Denkmal? Versagt sie keinem Lebenden mehr die hundert rettenden Thaler und gibt Tausende hin für den Todten?

„Große Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.“

Das wird der Menschheit zugerufen, beinah so lange als sie besteht, und bis heute noch hat es nichts geholfen! Bis heute noch macht sie sich derselben Schwäche schuldig! Fast scheint es, als könne wohl der einzelne Mensch, niemals aber die Menschheit sich gewisser Fehler und Schwächen entledigen!

## IV.

## Die Stadt wird geschmückt durch ein plastisches Kunstwerk.

Man schicke den Kunstkenner herum in allen Landen, und lasse hernennen von ihm die Bildsäulen von Künstlern aus der

modernen Welt, welche plastische Kunstwerke sind! Wo sollte auch ein solches herkommen bei unplastischer Aufgabe? Will der Künstler naturwahr sein, der kleine häßliche Mozart mit Zopf und Perrücke ist eine herrliche Aufgabe! Will er idealisiren, so entsteht eine Lüge, und der einzige Reiz für die Nachwelt, der einer ist, der, zu wissen, wie ein berühmter Mann wirklich ausgesehen, gekleidet gewesen, geht verloren. Wer möchte Napoleon anders sehen, als mit dem kleinen Hut und grauen Rock, wie er in hundert Schlachten dahingeritten und durch tausend Geschichtswerke in alle Ewigkeit hinreiten wird? Und dafür sollte Lorbeerkranz und Toga Ersatz bieten?!

V.

Man unterstützt Bildhauer u. s. w. und fördert die plastische Kunst durch solche Denkmale.

Das Letztere ist nicht wahr, wie wir eben gesehen, denn man fördert eine Kunst nicht durch unkünstlerische Aufgaben. Den Künstlern gibt man allerdings Gelegenheit, Geld zu verdienen, aber eben auf Kosten der Kunst. Will man Geldsummen zu diesem Zwecke sammeln, schön und edel! aber dann gebe man dem Künstler auch die rechten, kunstwürdigen Aufgaben, an denen er Pracht und Schönheit der Menschengestalt, und Erhabenheit und Größe menschlichen Thuns und Leidens ausprägen kann. Die steinernen oder erzenen Portraits mit ihrem antikmodernen Mischmasch sind wahrhaftig nicht geeignet, die plastische Kunst zu fördern und zu verherrlichen.

VI.

Denkmale werden gesetzt, um den Nacheifer der kommenden Geschlechter zu reizen, zu entzünden und zu unterhalten. Der Gedanke: so werden große Männer nach ihrem Tode noch geehrt, weckt das Bestreben, ihnen gleich zu werden und nach denselben Ehren zu streben.

Wir wissen, daß Ehre nach dem Tode ein Phantom ist, weil der Todte keine Ehre mehr empfinden kann. Aber das schlägt den obigen Satz nicht, denn auf der Jagd nach Phantomen

vollbringen die Menschen wirklich zuweilen Großes. In allen Fällen aber, wo die großen Wirkungen auch ohne das Phantom kommen, ist dieses jedenfalls überflüssig. Wollte man also großen Componisten gesetzte Denkmale in Bezug auf obige Antwort rechtfertigen, so müßte bewiesen werden, daß ohne Denkmale keine großen Componisten erscheinen könnten, daß z. B. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. durch den Anblick von Statuen hervorgerufen, entzündet, geschaffen worden!

Angenommen aber einmal, Statuen weckten und entzündeten Kunsttalente, so müßte man die Denkmalsetzer dringlichst bitten, mit ihrer Arbeit einzuhalten.

Denn die Thatsache wird wohl Niemand leugnen wollen, daß es in unserer Zeit wenigstens viele ausgezeichnete Kunstanlagen gibt, die aus Mangel an pecuniären Mitteln zu gar keiner oder nur unvollkommener Ausbildung gelangen können.

Anstatt diese Armen nun zu laben durch Unterstützung, geht man kalt an ihnen vorüber, und trägt sein Geld hin zu Denkmalen, die — noch mehr Lechzende erwecken sollen?!

Warum — darf man wohl fragen — thun die Menschen das Gute lieber zu spät als zu rechter Zeit? dem Fernen lieber als dem Nächsten? und lieber dem Todten als dem Lebenden?!

Aber — wird man gegenfragen — soll man sich denn gar nicht um die ausgezeichneten und verdienten Menschen der Vergangenheit bekümmern? sich ihrer nicht mit Liebe und Verehrung erinnern? sie nicht rühmen, ehren, preisen? Diese Gefühle sind von dem Schöpfer so tief in die Menschenbrust gepflanzt, daß sie die allgem. musikal. Zeitung schwerlich daraus vertreiben wird.

Hierauf ist zu erwidern: die Gefühle der Liebe und Verehrung für Verstorbene, das Bedürfniß, uns ihrer zu erinnern, hat Gott wohl in unsere Brust gelegt, aber gewiß nicht, um die Lebenden darüber zu vergessen und zu vernachlässigen; gewiß hat er nicht gewollt, daß wir diese Liebe und Verehrung durch unzweckmäßige Thaten ausdrücken. Unzweckmäßig aber ist es,

wenn wir große Summen den bedürftigen Lebenden versagen, um sie Todten zu spenden, die sie nicht brauchen uud nicht verlangen.

Frankfurt gebührt die Ehre, hinsichtlich der Musik eine schöne Ausnahme gemacht und einen besseren Gedanken gefaßt zu haben. Anstatt Mozart ein steinernes oder erzenes Denkmal zu setzen, hat es eine Stiftung für lebende und strebende Jünger der Tonkunst gemacht seit vielen Jahren, und bis jetzt wirklich schon einen Zögling unterstützt.

Wenn das freilich so fortgeht, so geht es langsam fort, und diese Art von Mozartstiftung trägt mit großer Noth, Mühe und Zeitaufwand — einen Tropfen in's Meer.

Wäre es nicht möglich, den schönen Gedanken zweckmäßiger auszuführen?

## Hier ein Vorschlag zu einer Mozartstiftung in anderer Form.

In Frankfurt allein kommen, alle dortigen Musikvereine zusammengerechnet, gewiß mehr als 800 Mitglieder, 800 Freunde der Tonkunst heraus. Nun denke man, diese Achthundert erklärten sich als Mitglieder einer Mozartstiftung in der Art, daß jedes jährlich — einen Thaler zahlte, vierteljährlich 7½ Neugroschen!

So könnte Frankfurt allein und gleich zwei bedürftigen Talenten ein sorgenfreies Studium gewähren.

Thäten aber Aehnliches alle Städte von einigem Umfang in Deutschland, — es wimmelt ja darin von Musikvereinen aller Art —, so könnten gleich Hunderte von Talenten unterstützt werden, denn Hunderte von Städten in Deutschland gibt es, die 3—400 Musikliebhaber in sich bergen.

Jeder Verein unterstützte zunächst sein Stadttalent, und griffe erst, wenn da keines zu finden, in die Fremde und Ferne.

Wenn Jeder, dem eine vierteljährige Ausgabe von 7½ Neugroschen keine andere Anstrengung als einen Griff in die Börse kostet, sich zu einer solchen Gabe verstehen wollte, kein einziges armes Musiktalent — denn nicht alle sind ja arm — würde

fortan vergebens und traurig nach Ausbildung schmachten. Käme aber unter zehn, zwanzig, ja käme unter hundert mit so geringen Opfern unterstützten Talenten auch nur eines zur vollen Kunstblüte, es wäre immer mehr gewonnen, als mit allen Denkmalen für todte Componisten je zu gewinnen ist.

---

48.

## Eklekticismus in der Musik.

„Er ist ein Eklektiker" heißt es jetzt öfter von diesem oder jenem Componisten oder musikalischen Aesthetiker, womit gesagt sein soll, daß ein solcher der Kunst nichts oder sehr wenig nütze.

In der Philosophie nennt man Eklektiker bekanntlich diejenigen, welche ihre Ansichten nicht aus einem obersten Grundsatz ab- oder auf einen solchen hinleiten, die kein System mit strengen Consequenzen aufstellen, sondern aus allen vorhandenen Systemen eine Reihe einleuchtendster Wahrheiten auswählen und zusammenstellen.

Kann nun, was in der Philosophie stattfinden mag, auch auf dem Gebiet der Kunst, und speciell, auf dem der Musik vorkommen? Kann ein Componist oder Musik-Aesthetiker in der That nur Systematiker, oder nur Eklektiker vernünftigerweise sein wollen und wirklich sein?

Der angehende Componist fängt mit der Wahrnehmung musikalischer Erscheinungen an, frägt nach den Ursachen, warum ihm dieses daran gefällt, jenes mißfällt, abstrahirt daraus eine Anzahl Maximen, und von diesen geleitet und bestimmt, schreitet er von Versuch zu Versuch fort.

Der Praktiker ist also einen großen Theil seines Lebens hindurch Eklektiker, d. h. er wählt von einzelnen technischen und ästhetischen Grundsätzen aus, was seiner Natur gemäß ist, und bildet darnach seine Werke.

So haben alle Meister in allen Künsten, wenigstens bis in das erste Viertel unseres Jahrhunderts herein gearbeitet, — keinem derselben ist es eingefallen, von einem ganz besonde-

ren „System", nach welchem er schaffe, zu reden. Noch in seiner letzten Lebensperiode studirte Beethoven die Händel'schen Werke, und indem er etwas von dieses Meisters Setzweise, die polyphone Gestaltung der Gedanken, zur Nachahmung auswählte, war er noch in seinen spätern Jahren ein Eklektiker.

Aber war er blos dieses? Keineswegs! Er war sich sehr wohl bewußt: daß das Kunstwerk den Menschen **gefallen**, **Vergnügen** bereiten solle, und eben so gut wußte er, daß dieser Zweck nur erreicht werden könne: durch Wahrheit des Ausdrucks und Gefälligkeit der Form.

Jenes oberste Princip und diese zwei Unterprincipien hatte und hat jeder ächte Künstler, und damit allerdings ein System. Es gibt daher in der Kunst Keinen, der blos Systematiker oder der blos Eklektiker wäre, sondern jeder vernünftige Künstler ist beides zugleich.

Ist aber das oberste Princip und dessen zwei Unterprincipe niemals von irgend einem wirklichen Künstler in Zweifel gezogen worden, so sind die einzelnen Maximen für die Detailausführungen durchaus nichts anderes als Eklekticismus; denn jeder Künstler wählt aus den Kunstwerken die Behandlungsweisen der mannichfaltigen Kunstmittel, welche seinem Naturell am meisten zusagen. Und für diesen Eklekticismus wollen wir Gott danken, denn er bringt die Mannichfaltigkeit in den Kunsterscheinungen hervor.

Daß eine Madonna den Ausdruck der Mutterliebe und Göttlichkeit haben, und damit dem Princip der Wahrheit genug thun, daß sie in einer dem äußern Sinn wohlgefälligen Carnation, Gewandung, Farbengebung erscheinen solle, wußte und weiß, wollte und will jeder Maler, und befolgt also in diesem Betracht ein System. Die Art der Incarnation, der Züge, der Gewandung, der Farben, des Ausdrucks sind hingegen bei Raphael anders, als bei Correggio, bei diesen anders als bei Michelangelo, Tintoret, Mengs, Cranach u. s. w., und alle diese Verschiedenheiten fließen bei allen aus dem Eklekticismus, aus der Auswahl des diesem so jenem so erscheinenden Wahren und Gefälligen. Und wie bei den Malern ist es bei den Dichtern,

den Bildhauern, den Componisten. Und wie der vernünftige Künstler, so verfährt der vernünftige Aesthetiker: er will Systematiker und Eklektiker zugleich sein.

Was aber bei Künstlern und Systematikern herauskommt, die den Eklekticismus verachten, dagegen Systeme bilden, ohne Rücksicht auf die Welt der realen Erscheinungen zu nehmen, davon liegen traurige Beispiele bereits vor.

---

49.

## Liegt die Schuld des abnehmenden Theaterbesuchs an dem Publicum?

Der Theaterdirector, welcher über sein leeres Haus zürnt, setze sich nur vier Wochen als Zuschauer in's Parterre, und merke auf alles, was ihm während dieser kurzen Zeit verdrießliches, kindisches, läppisches und lächerliches an den Vorstellungen auffallen muß!

Er verfolge zuerst — den Dialog, und sage, in welchem Stücke alle seine Schauspieler die allererste Forderung, die das Publicum an sie stellen darf, ihre Rolle fertig auswendig zu wissen, erfüllt haben?! Stockt nicht bald hie, bald da einer, und hilft er sich nicht im besten Fall durch extemporirte Redensarten, von denen kein Wort im Buche steht? Man frage die dramatischen Dichter, wie viel sie von ihren eigenen Worten hören, und wie viele vom Schauspieler eingeflickte sie hinnehmen müssen!

Fragt den Souffleur, welche qualvolle Aufmerksamkeit er anwenden, welche Volubilität der Zunge er besitzen muß, um das Stück ohne auffallende Widerwärtigkeiten im Dialog durchzubringen, welche Grobheiten von Seiten der Schauspieler er zu gewärtigen hat, wenn er ihre Faulheit, Nachlässigkeit und Nichtachtung des Publicums durch seine Geschicklichkeit im Einblasen nicht zu verdecken weiß!

Seht, wie in manchem Stücke ein Schauspieler, plötzlich seine Situation verlassend, auf den Souffleur zuschreitet, sich

vor dessen Kasten postirt und, wie ein Schulknabe, der die Lection nicht gelernt hat, dem Einbläser eine zeitlang mechanisch nachspricht.

Hört, wie die Stimme des Souffleurs von Rede zu Rede lauter wird, bis man im entferntesten Winkel des Hauses jede Phrase zweimal, zuerst von ihm, dann von dem großen Mimen vernehmen muß!

Man kann Nachsicht üben gegen Talentmangel, aber wer vermag sich der äußersten Mißstimmung zu erwehren bei diesem gänzlichen Mangel an Achtung gegen das Publicum!

Mit welchem Recht darf ein Theaterdirector sich über das leere Haus beschweren, wenn er sich um die allererste Bedingung eines dramatischen Genusses, um das gute Memoriren seiner Schauspieler, nicht kümmert oder die Autorität nicht besitzt, dasselbe zu erzwingen?

Manchem Gebildeten flößt schon dieser eine grobe Mißbrauch einen gründlichen Ekel vor dem Theaterbesuch ein, und — etwas geringere Zuhörerschaft ist schon dadurch erklärt. Aber, hätten auch einmal alle Schauspieler gewissenhaft memorirt, ein Ensemble, ein fließend ineinandergreifendes Zusammenspiel, wie bei französischen Schauspielern, die sich und das Publicum achten, wird man bei den deutschen Schauspielern jetzt lange suchen müssen!

Wenn guter Wille und Geschicklichkeit der Schauspieler ein gutes Ensemble nicht auf dem gewöhnlichen Wege sorgfältig abgehaltener Proben hervorzubringen vermögen, so gibt es für einen energischen Regisseur mechanische Mittel, diese Vollkommenheit zu Wege zu bringen.

Warum fallen Störungen im prompten Einfallen und Anschließen der Phrasen bei den Sängern nicht vor?

Weil diese alle sicher auswendig lernen müssen, und weil sie zum genauesten Eintreten derselben durch Tact und Tempo gezwungen werden.

Mache man es ähnlich mit dem recitirenden Schauspiel. Zwinge man die Schauspieler durch mechanische Vorübungen; lasse man ihre Reden eine Zeit lang, ohne auf die Nüancirung

Rücksicht zu nehmen, nur in bestimmtem Tempo hersagen so lange, bis alle ohne Rucke und Stockungen sich fließend aneinanderschließen und jeder auf sein Stichwort schnell und sicher einfällt. Erst wenn dies gelungen ist, gebe man dem Geiste und Gefühl der Darstellenden ihre Freiheit zurück, die sie dann erst verdienen; denn eher nicht als bis die Technik vollendet ist, kann von einer ästhetischen Leistung die Rede sein.

Wollt ihr Directoren verlangen, das Publicum solle sein gutes Geld Euch zutragen für die Vernachlässigung der allerersten Bedingung, unter der ein Vergnügen und ein Genuß an euren Darstellungen möglich ist?

Merkt ferner auf, wenn ihr unter dem Publicum der Aufführung eines classischen Stückes beiwohnt, in welchem Volks- und Schlachtscenen vorkommen, und fragt euch, ob der gewöhnliche Theatergänger unserer Zeit noch so weit in der Bildung zurück ist, daß er das oft unbegreiflich Kindische und Läppische der Darstellung durch Eure Statisten nicht einsehe?

Da wird eine Schlacht vorgestellt. Zwölf plumpe Rekruten, theils in zu enge Kleider eingezwängt, theils mit zu weiten behängt, stellen die retirirende, zwölf Mann derselben Art die verfolgende Armee vor. Jene stolpern vor- oder, wenn es besonders naturwahr herauskommen soll, rückwärts mit vorgehaltenen Speeren über die Bühne, diese mit nachstoßenden Spießen den Fliehenden nach. Kein Verwundeter, kein Fallender, nichts von alle den mannichfaltigen Erscheinungen, welche ein so furchtbares und blutiges Ereigniß in der Wirklichkeit begleiten, ist in der theatralischen Nachahmung zu bemerken. Nicht um ein Haar besser als auf dem schlechtesten Marionettentheater, wohl aber viel schlechter, als auf einem guten Theater mit mechanischen Figuren, wie es in neuerer Zeit öfters zu sehen, ist eine solche Schlacht auf euren Bühnen in Scene gesetzt! Und wenn das Publicum dann über diese abgeschmackte Theaterkinderei in helles Lachen ausbricht, aus der tragischen Stimmung gewaltsam herausgeworfen, für mehrere nachfolgende Scenen keine Empfänglichkeit mehr haben kann, durch solche Scurrilitäten zerrissene Stücke nicht mehr sehen will,

so dürft ihr über mangelnden Sinn für classische Stücke klagen?

Laßt einmal, um die Inscenesetzungskunst eurer Regisseure recht schätzen zu lernen, z. B. den Tell aufführen, und merkt, wenn die Scene kommt, wo der unglückliche Vater vor vielem Volk und Reisigen den Apfel von dem Haupte des eigenen Sohnes zu schießen gezwungen wird. Stellt euch aber diese Scene erst vor, wie sie in der Wirklichkeit vorgegangen sein muß. Es gehört wahrlich keine besondere Einbildungskraft dazu!

Alle, die bei diesem schauervollen Ereigniß in der Wirklichkeit zugegen waren, vom Greise bis zum Kinde, vom Söldner bis zum Ritter, von der Edeldame bis zur Dirne, müssen mit Leib und Seele dabei betheiligt gewesen, müssen nach ihren verschiedenen Charakteren von Furcht, Entsetzen, Schreck, Wuth, Abscheu, Mitleid ergriffen worden sein.

Nun die nachahmende Darstellung dieser furchtbarsten aller Scenen auf der Bühne! Auf der einen Seite eine Reihe von Choristen und Choristinnen, welche das Volk vorstellen. Seht ihr etwas von dem Grauen und Schrecken in der Haltung, den Geberden und Mienen derselben? Ruhig steht ein Theil da, seinen Privatgedanken harmlos Audienz gebend; andere unterhalten sich gemüthlich miteinander, schäkern oder necken; eine hübsche Choristin lächelt und nickt wohl gar verstohlen gegen den Balkon nach einem jungen Manne, dessen Bekannte zu sein sie die Ehre bereits hat, oder dessen Freundin zu werden, sie die Ehre zu haben wünscht. Die Soldaten, denen das Theater gewöhnlich etwas ganz neues ist, starren verwundert auf die Hauptacteure, die sich so sonderbar bethun! Kurz, anstatt das der Wirklichkeit nachgebildete Volk zu sehen, wie es in den mannichfaltigsten Erscheinungsweisen von der gräßlichen Situation ergriffen ist, erblickt ihr eine gleichgültige Masse, die sich ganz und gar nicht um die Handlung bekümmert. Während nun drei oder vier Schauspieler sich alle erdenkliche Mühe geben, das Publicum durch die wirksamste Darstellung des gräßlichen Ereignisses aufs tiefste zu ergreifen, suchen vierzig, funfzig

Statisten durch ihre Ruhe und Theilnahmlosigkeit an der Scene euch begreiflich zu machen, daß ja alles nur Hokus Pokus sei.

Ihr Directoren freilich werdet fragen, wie soll denn das anders gemacht werden mit Statisten, wie sie nun einmal sind?

Beklagt euch über den Mangel an gutem Willen dieser Leute, aber sprecht ihnen nicht die Fähigkeit ab, deutlich vorgeschriebene Stellungen, Gesten und Mienen auszuführen. Nehmt sie für solche Scenen, deren es doch immer nur sehr wenige gibt, einige Stunden besonders vor, stellt sie in gute Gruppen nach Absicht der Scene, schreibt einem jeden seine besondere Haltung vor, bemerkt alsdann ganz einfach, daß, wer das Vorgeschriebene nicht streng ausführte, augenblicklich entlassen werde, und ihr sollt sehen, was sie leisten können, wenn sie müssen.

Aber freilich muß der Regisseur sich vorher ein lebendiges Bild der Scene vorstellen. Und das setzt Talent, Energie und eine lebhafte Einbildungskraft voraus. Haben sie diese nicht, so sollen sie nicht Regisseure sein, oder lasset sie Gemälde studiren, oder wendet euch an tüchtige Maler, und laßt euch von ihnen solche Scenen für die Bühne skizziren. Eine Schlacht auf dem Theater, eine Scene wie die obgedachte aus Tell u. s. w., habt ihr bis jetzt noch nicht aus dem Kreise des Läppischen und Lächerlichen bringen können. Der Maler wird euch zeigen, wie sie der Natur nach auf's ergreifendste vorzustellen ist. Es ist nicht meines Amtes, das mit Worten weiter auszuführen, daß es aber auszuführen und von geschickten Männern in der That schon ausgeführt worden ist, beweisen — die lebenden Bilder, über deren malerische Wirkung ja nur eine Stimme herrscht. Richtet die Volksscenen mit Geschicklichkeit und Sorgsamkeit her, daß sie lebenden und beweglichen Bildern gleichen, oder, wenn ihr das nicht wollet, lasset jene Volks- und Schlachtscenen ganz weg, ihr reizt das Publicum wenigstens nicht zum Lachen und stört es demnach nicht im Genuß des classischen Dichterwerkes.

Ich rede nicht von dem Dünkel so vieler mittelmäßiger Komödianten, der moralisch abstoßend auf das Publicum wirkt, und diesem den Theaterbesuch verleidet; nicht von der ungleichen

Ausführung der Rollen in jedem Theaterstücke, so daß eine Figur gut, die andere mittelmäßig, die dritte kaum erträglich, die vierte unausstehlich dargestellt wird; nicht von den vielen mittelmäßigen Stücken unserer Zeit; nicht von dem Ueberprunk und Ueberspektakel der Oper; nicht von den einander jagenden Gastrollen u. s. w., denn diese Mängel sind schon öfters besprochen worden, und ein großer Theil davon fällt Umständen anheim, die nur der Zufall oder das Glück beseitigen kann, sondern ich wollte nur auf einige Unziemlichkeiten hinweisen, deren Verbannung in dem Willen der Directionen liegt.

Diese mögen bedenken, daß unsere Zeit eine vorzugsweise kritische und gar nicht tolerante ist, die sich unmöglich von den angegebenen theatralischen Kindereien angezogen fühlen kann.

Wenn die Directoren das nicht begreifen, im ausgetretenen Gleise des Schlendrians gedankenlos hingehen, und anstatt mit allen Kräften nach besseren Vorstellungen zu streben, im Gegentheil schlechtere geben wollen als früher zu sehen waren, mit welchem Rechte dürfen sie sich über den abnehmenden Theaterbesuch beklagen oder gar wagen, diesen geringen Theaterbesuch als einen „Mangel an Kunstsinn" brandmarken zu wollen? Verdorbene Waare schreckt überall die Käufer ab, und man wird bei der Bühne den Directoren zu Liebe keine Ausnahme machen. Warum gibt es denn heute noch Beispiele, daß das Haus nicht groß genug ist, alle Herbeiströmenden aufnehmen zu können? Es ist nicht immer das Vollkommene, was dabei geboten wird, aber es tritt sicherlich wenigstens etwas aus dem Gewöhnlichen sich Erhebendes hervor, und schon das genügt, um das Publicum herbeizulocken. Es fehlt also auch unserer Zeit durchaus nicht an Lust zu Kunstgenüssen, wenn diese nur für den guten Geschmack einigermaßen genießbar sind.

50.

# Revue der Zeitphrasen auf dem Gebiete der Musik.

I.

## Gänzliche Neugestaltung der Kunst; radikaler Bruch mit der alten.

> Vague and insignificant Forms of Speech, and Abuse of Language, have so long passed for Mysteries of Sciences, and hard and misaplied Words, with little or low Meaning, have by Prescription such a Right, to be mistaken for deep Learning and Hight of Speculation, that it will not be easy to persuade, either those, who speak or those, who hear them, that they are but the Covers of Ignorance and Hinderance of true Knowledge. To break in upon the Sanctuary of Vanity and Ignorance, will be, I suppose, some Service to human Understanding.
>
> **Locke:** „An Essay on human Understanding."

Auf den Gebieten der Wissenschaft, der Religion, selbst der Philosophie gewinnt in neuerer Zeit die Erkenntniß und das Streben von Tag zu Tag mehr Raum und Anhänger, nach Erfahrungen, nach dem Realen, irgendwie Vorhandenen zu denken, und die gewonnenen Resultate in deutlicher, allgemein verständlicher Sprache darzulegen.

Nur auf dem Gebiete der musikalischen Aesthetik suchen sich einige Wenige ihrer Meinung nach Ansehen durch ein Spiel mit Formeln zu geben, deren scheinbarer Inhalt bei näherer Betrachtung freilich in Rauch und Dunst aufgeht. Ja, es ist etwas Herrliches um einen Allgemeinbegriff, der in einer Menge scheinbar verschiedener Dinge eine Einheit bezeichnet, und ein unerwartetes Licht über ein ganzes großes Gebiet von Erscheinungen wirft.

Das Deduciren aus überkommenen Formeln aber, das Herüberziehen derselben auf fremde Gebiete ist nicht nur lächerlich, sondern die daraus gefolgerten falschen Resultate können der Kunst auch großen Schaden bringen.

Lassen wir nach und nach die hauptsächlichsten Phrasen solcher Art die Revue passiren, und suchen wir zu ergründen, was etwa Wahres in ihnen sein mag.

Ich fange mit der obigen Phrase an, und frage, indem ich meinen Blick nach den Thatsachen aussende:

Welcher Sinn ist vernünftiger Weise mit dem Begriff „gänzliche Neugestaltung der Tonkunst, radikaler Bruch mit der alten", zu verbinden?

Neu ist, streng genommen, das, was bis zu seiner Erscheinung nicht vorhanden gewesen, oder doch noch von Niemand erkannt worden ist.

Eine neue Tonkunst in diesem Sinne wäre also eine solche, von der bisher noch kein Mensch eine Ahnung gehabt hätte.

Von einer solchen durchaus neuen Tonkunst, von einem solchen gänzlichen Bruche mit der bisher vorhandenen, können wenigstens wir Musiker uns keinen Begriff machen, und wir müssen den so gefaßten Begriff eine alles realen Inhalts entbehrende Formel und bodenlosen Unsinn nennen.

Denn ob wir auf die Objecte oder auf die Ausdrucksmittel der Tonkunst blicken, wie wäre denn eine unbedingte Neugestaltung möglich?

Von der ersten einstimmigen Melodie an, die aus eines Menschen Munde getönt haben mag, alle Phasen der Heraufbildung unserer Kunst hindurch, bis auf die heutige Sinfonie, Oper u. s. w. ist der Gegenstand der Musik immer, bewußt oder unbewußt, das menschliche Gemüth gewesen. Denn nur seine Leiden und Freuden sind die Objecte, die der Tonkünstler zu schildern versucht, und nur sie können es sein.

Hinsichtlich der Objecte der Tonkunst ist daher nicht die geringste Neugestaltung möglich.

Also blieben übrig: die Mittel der Tonkunst.

Wird das Gesangsorgan des Menschen in anderer Weise für die Vokalmusik sich gebrauchen lassen, das menschliche Ohr jene bedeutender finden als sie war?

Werden die spätern Orchester aus ganz neuen Tonwerkzeugen zusammengesetzt sein, und wird dadurch eine ganz neue Instrumentalmusik entstehen?

Kann man die bisher gebrauchten Harmonien, Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde wegwerfen und an deren Stelle ganz andere bringen?

Durch ganz neue Mittel wird also eine ganz neue Tonkunst nicht hervorzurufen sein.

Könnte vielleicht durch ganz neue Verwendung der alten Mittel ein radikaler Bruch mit unserer bisherigen Kunst bereitet werden?

Wird die Zukunft etwa ganz neue Formen bringen?

Veränderungen mit den äußeren Rahmen mancher Tonwerke sind versucht worden. In der Sinfonie hat Beethoven anstatt der Haydn'schen und Mozart'schen Menuett das Scherzo eingeführt. Im Finale der neunten Sinfonie tritt die Vokalmusik mit ein. Es ist eine Vermischung zweier Musikgattungen, der Sinfonie und Cantate. Mendelssohn hat einmal, in seiner Sinfonie-Cantate, diese Form nachgeahmt. Außerdem brachte Robert Schumann in einer Sinfonie anstatt vier Sätze, fünfe. Das ist indessen kein Vorgang, sondern ein Rückgang, nämlich zu Bach's Suiten.

Das sind die bisher in Deutschland versuchten Neuerungen mit der Form der Sinfonie. Eine gänzliche Neugestaltung derselben wird sie wol Niemand nennen.

Ist aber dadurch das erreicht worden, was vernünftigerweise das Ziel jeder Veränderung in der Kunst sein muß: eine wirkliche Erhöhung des Kunstgenusses?

In der Oper können die Arie, das Duett u. s. w., die bisherigen Formen, so weit beseitigt werden, daß zuletzt nichts mehr übrig bleibt als — das Recitativ. Wäre das etwa eine gänzliche Neugestaltung, ein radikaler Bruch mit der alten Oper?

Keineswegs. So fing die Oper an. Es wäre nur ein Biß der Schlange in ihren Schwanz.

Ob dadurch ein höherer Kunstgenuß bewirkt würde, können wir dahingestellt sein lassen, wir werden diese Art von Oper nicht erleben.

Wie steht es mit der Instrumentation?

Einige neue Mittel sind in der That in die Orchester eingeführt worden: die Ophikleide, Tuba, Tamtam, Saxhörner u. s. w. — Eine gänzliche Neugestaltung der Tonkunst ist damit nicht erschienen, nur mehr Spektakel, Geräusch wird gemacht, und allerdings zuweilen in einer Art, die man für einen radikalen Bruch mit der gebildeten Tonkunst, ganz gewiß aber nicht für eine Verbesserung derselben erklären wird.

Sind die Singstimmen in einer neuen Weise zu verwenden?

O ja! Man muthet ihnen in den höheren Regionen Dinge zu, die sie nicht ausführen können, man überdeckt sie mit Orchestergebrause, daß sie absolut unhörbar werden u. s. w. Das aber ist keine bessere Verwendung derselben, sondern eine schlechtere, keine Erhöhung, sondern eine Erniedrigung des Kunstgenusses.

Ist die Modulation einer solchen Veränderung fähig, daß man sie als eine völlige Neugestaltung, als einen vollständigen Bruch mit der alten Kunst ansehen kann? Wir haben allerdings in der Tannhäuser-Ouverture ein Beispiel absonderlicher Modulation gesehen. Will man diese für einen gänzlichen Bruch mit der alten Modulationsweise erklären, so möge man es. Neu ist sie durchaus nicht, das wird jeder Lehrer der Composition bezeugen, denn mit dieser Modulationsweise beginnen die meisten Anfänger in der Composition, sie bringen gern alle möglichen Dissonanzen und durchlaufen gern in jedem Stück alle vierundzwanzig Tonarten, einmal, weil sie glauben, „viel hilft viel", mache viel Effect, und sodann, weil es viel schwerer ist, nach bestimmten Regeln sich frei zu bewegen, als da, wo man durch keine Regel beschränkt wird.

Angenommen aber einmal, dieser gänzliche Bruch mit der alten Kunst der Modulation wäre eine wirkliche, wesentliche Neugestaltung und bewirkte zugleich eine Erhöhung des Kunstgenusses, so ist wenigstens die Neugestaltung der musikalischen Kunst in diesem Puncte absolut zu Ende, ein Fortschritt darin absolut nicht mehr möglich, denn mehr als vierundzwanzig Tonarten haben wir nicht, und mehr als vierundzwanzig Tonarten also können niemals in einem Tonstücke durchlaufen werden.

Hieraus folgt für die nach ewigem Fortschritt Verlangenden der apodictische Satz, daß es vorläufig wenigstens ein musikalisches Mittel gibt, welches in der fernsten Zukunft nicht um ein Haar mehr weiter getrieben werden kann, und absolut schon in unserer Gegenwart an seiner äußersten menschenmöglichen Grenze angekommen ist.

Soll ich weiter fortfahren in der Prüfung der obigen Phrase? Es wird wohl nicht nöthig sein. Ich denke bereits dargethan zu haben:

a) daß in allem Wesentlichen unserer Kunst jetzt keine völlige Neugestaltung, kein radikaler Bruch mehr möglich ist,

b) daß dagegen in einzelnen Theilen der Musik Neuerungen versucht werden können, die aber theils keine Verbesserungen, sondern Verschlechterungen, theils wenigstens von sehr problematischem Werth sind, daß jene den Genuß nicht erhöhen, sondern mindern, diese wenigstens keinen höhern bereiten,

c) daß Verbesserungen in unserer und der künftigen Zeit nur darin bestehen können, eingerissene Ausartungen zu beseitigen, und daß daher

d) die Formel: „gänzliche Neugestaltung der Kunst, radikaler Bruch mit der alten“ eben nichts als eine leere Formel ist. „Mit abgezogenen, allgemeinen Begriffen“ — sagt Herder — „kann der Leersinn der Menschen sich am leichtesten den Schein von Tiefsinn, Vollsinn geben.“

II.

## Der musikalische Jammer unserer Zeit!

So lautet eine andere Tagesphrase, die man variirt: „das Vorhandene ist abgelebt; das Neue, als Ersatz dafür, noch nicht gefunden! — Wir leben in einer Uebergangsperiode!"

Ist denn kein ächter musikalischer Genuß in unserer Zeit mehr zu finden?

Wahrhaftig, als ob Jemand vor einer immer vollbesetzten Tafel von nichts als von Mangel und von seiner Besorgniß spräche, verhungern zu müssen.

Wenn ein Freund oder Kenner der Malerei eine Gemäldegallerie zu besuchen Gelegenheit findet, so ist er hocherfreut. Er sieht da eine größere oder geringere Anzahl von Gemälden aus verschiedenen Zeiten und Schulen, von verschiedenen Meistern und in den verschiedensten Gattungen und Arten, vom historischen bis zum Genrebilde, von der Landschaft bis zum Thier-, Blumen- und Fruchtstücke.

Hat er einen allgemeinen Geschmack, so bieten sich ihm die mannichfaltigsten Genüsse. Hat er Vorliebe für eine besondere Gattung oder Art, so betrachtet er wahrscheinlich diese vorzugsweise mit Aufmerksamkeit und findet dabei seinen höchsten Genuß. Alle aber gedenken gewiß dankbar des Umstandes, daß sie in einer Zeit auf die Erde kamen, wo die Malerkunst in allen Branchen sich zu ihrer höchsten Blüthe entfaltet und eine Reihe gottbegabter Meister der gebildeten Menschheit so viele herrliche Werke zum immer wiederholten Genuß geschenkt hatte.

Die Werke in einer solchen Gallerie sind sich weder in ihren Gegenständen, noch in ihrer künstlerischen Behandlung gleich, sondern in beiden an Werth und Wirkung sehr verschieden. Gänzlich werth- und wirkungslose sind schwerlich darunter, dafür werden die Sammler gesorgt haben. Ist die neue und neueste Zeit berücksichtigt worden, so fehlen auch daraus werthvolle Stücke nicht, denn auch wir haben noch in allen Branchen der Malerei Meister, deren Werke der Betrachtung würdig sind

und dem Liebhaber und Kenner Freude und Genuß zu gewähren vermögen.

Außerhalb dieser Gallerie, in der Welt verstreut, ist noch manches schätzbare Bild zu finden für den, der es suchen will und kann.

Daneben sind freilich in allen Jahrhunderten und allen Ländern von minder begabten oder ganz talentlosen Malern mittelmäßige und nichtsbedeutende Bilder in unverhältnißmäßig überwiegender Zahl fabricirt und in die Welt geworfen worden, und werden dergleichen heut noch fabricirt.

Wer die Gallerien nicht besuchen, das vorhandene Gute und Beste also nicht sehen, nicht berücksichtigen, und nur Notiz von den schwachen, verfehlten und schlechten Bildern mittelmäßiger und ganz talentloser Maler der unmittelbaren Gegenwart nehmen will, der könnte allerdings von „dem malerischen Jammer unserer Zeit" reden und schreiben. Aber dergleichen fällt keinem Maler, keinem vernünftigen Kunstfreunde ein, alle ergötzen sich dankbar an dem mannichfaltigen (unleugbar vorhandenen Guten, und lassen das Schwache unbeachtet liegen.

In derselben Weise werden von allen Vernünftigen die Schätze der Bildhauerkunst, von der Gruppe des „Laokoon", dessen Verfertiger unbekannt, bis zu der Amazonengruppe von Kiß, und weiter ebenso das Vorzügliche aus der ältern und neuern Poesie, der dramatischen Dichtkunst und der Baukunst betrachtet und genossen.

Nur über die Musik wird von einigen Geistern von so absonderlich unbegreiflich hoher Kunstnatur, wie sie bis vor Kurzem die Erde noch nie getragen, in jenen unglückseligen Phrasen gejammert.

Ihrer Meinung nach ist von Palestrina bis Beethoven Alles abgelebt, „abgethaner Standpunkt", nach Beethoven bis zu Robert Schumann Alles ein vergebliches Ringen nach einer neuen Tonkunst, „der Gesammtkunst der Zukunft" Alles in unserer Zeit „musikalischer Jammer" und nur mit Rich. Wagner schimmert leise die vorbotliche Morgenröthe von einer ganz neuen Sonne am fernen Horizont der Tonkunst hervor.

Obgleich unsere Kunst die jüngste unter ihren Schwestern ist, so denke ich doch, wird mir jeder Unbefangene, der in der musikalischen Literatur nur einigermaßen bewandert ist, zugestehen, daß wir eine ebenso reiche Zahl vorzüglicher Tonwerke in allen Gattungen und Arten der Vokal- und Instrumentalmusik zusammenbringen würden, als die reichste Gallerie werthvoller Gemälde aller Art aufzuweisen haben mag.

Ist der musikalische Jammer etwa in unserer Virtuosenwelt vorhanden? Paganini hat noch einen großen Theil der gegenwärtigen Generation entzückt, hingerissen. Ernst, Joachim und mancher gediegene Violinvirtuose leben und wirken in der Gegenwart. Das Klavier hat Liszt, Clara Schumann, die Claus und manche andere nicht gemeine Virtuosen.

Wie lange ist es her, daß die Schröder-Devrient und die Sonntag uns die herrlichsten dramatisch-musikalischen Genüsse bereiteten! Die Lind lebt noch, Johanna Wagner steht in ihrer Blüthe; Tichatschek, die beiden Formes u. s. w. bilden doch wohl nicht den „dramatisch-musikalischen Jammer unserer Zeit?"

Concerte, in welchen eine Sinfonie von Beethoven, eine Ouverture von K. M. v. Weber, eine Arie, von der Lind gesungen, ein Concert von der Clara Schumann gespielt wird, sind heute noch zu haben.

Könnten wir aus der Dilettantenwelt alle diejenigen kennen und mit Namen anführen, welche die Kunst im besten Sinne des Worts ausüben, wir würden erstaunen über den Reichthum an gediegenem Kunsttreiben.

Singakademien in verschiedenen Städten leisten Productionen der allerbesten Art. Der Berliner Dom-Chor z. B. steht wohl auf keinem „abgethanen Standpunkte!" Männergesangvereine und Liedertafeln feiern im In- und Auslande Triumphe.

Die Gebrüder Müller, seniores und juniores, vertreten das Streichquartett in einer Vollkommenheit, wie keine frühere Zeit sie geahnt.

Die jetzigen zahlreichen Musik- und Militärchöre liefern im Durchschnitt viel vollkommenere Productionen als die früheren.

Fassen wir dies Alles zusammen, so kommt für die Ton-

kunst in der Gegenwart dasselbe Resultat heraus, welches sich beim Blick auf alle anderen Künste ergab, nämlich: auch in der Tonkunst haben wir einen reichen Schatz herrlicher Productionen und von den mannichfaltigsten Gattungen und Arten.

Daneben sind freilich von minder Begabten und Talentlosen unverhältnißmäßig mehr mittelmäßige und nichtsbedeutende Werke aufgewuchert. Die der früheren Zeiten sind untergegangen, und wir sehen sie nicht mehr. Die in unserer Zeit werden bemerkt.

Will man nun seinen Blick *nur* auf dieses Mittelmäßige, Gewöhnliche und Schlechte richten, das Gute aber nicht sehen, so hat unsere Zeit des musikalischen Jammers allerdings genug. Aber welcher vernünftige Mensch wird die Kunst so betrachten? Wer weiß nicht, daß das Ausgezeichnete immer und überall das *Seltene* ist und sein soll, damit es eben als Ausgezeichnetes gelten und wirken könne?

Ist man aber fähig und geneigt, das Ausgezeichnete, welcher Art es auch sein möge, aufzusuchen, anzuerkennen und zu genießen, so hat auch unsere Zeit sich gewiß nicht zu beklagen.

Wer über *seine* Zeit nur jammern kann, die vergangene überdies verachtet, und das wahre endliche Heil nur in der Zukunft sucht, möchte keinenfalls zu beneiden sein!

Und wenn er wie der ewige Jude fortleben und wandern könnte in alle Zukunft, er würde die Befriedigung, die er sucht und hofft, oder zu suchen und zu hoffen vorgibt, *nimmermehr* finden, weil Vollkommenheit dieser Erde nicht beschieden ist.

Für den, welcher die Welt anschauen kann und will, wie sie ist *und sein soll*, wird auch *seine* Gegenwart des Erfreulichen und Genußreichen genug bieten. Vorausgesetzt freilich, daß man die Manifestationen der Kunstgeister nicht in *einer* Form nur begreifen, sondern die mannichfaltigste und verschiedenste Eigenthümlichkeit und Darstellungsweise in sich aufnehmen und sich daran erfreuen kann; vorausgesetzt, daß man an die Kunstwerke nicht mit kalten Verstandeskategorien, sondern mit einem unbefangenen, warmen, *musikalisch-*

empfänglichen Gemüth herantritt, und Sinn und Ehrfurcht für die Thaten aller großen Kunstgenien zu empfinden vermag.

Daß dies ein Streben nach Beseitigung und Verbesserung desjenigen, was neben dem Guten als Unkraut aufwuchert, nicht ausschließt, brauche ich nicht zu sagen.

Aber man übersehe den Weizen nicht über dem Unkraut. Und man fasse das Leben überhaupt und die Kunst insbesondere nicht von der schwachen, dunkeln und peinigenden, sondern von seiner starken, heitern und beglückenden Seite auf.

## III.

## Populäre Musik.

Man hört und liest jetzt oft: die Musik muß dem Volke näher gebracht, popularisirt werden. Die Erklärung aber, wie diese Forderung zu erfüllen sei, ist man bis jetzt schuldig geblieben!

Wenn man erfahren will, welcher Sinn in der obigen Forderung liegt, so ist zu fragen: Was kann man in der Gegenwart unter dem Worte „Volk" in Bezug auf die Tonkunst meinen?

Da müssen wir die ganze Masse der specifisch dafür Gebildeten, den Musiker und wirklichen Kenner ausscheiden. Es bleiben daher als „Volk" Diejenigen übrig, welche keine Kenntnisse in der Musik, wohl aber einen frischen Sinn und ein empfängliches Gemüth dafür besitzen. Daß dieser Theil des Volks nicht vorzugsweise diesem oder jenem Stande, dieser oder jener besondern Bildung angehört, sondern aus allen Arten von Menschen zusammenfließt, liegt auf der Hand.

Wenn wir den Begriff in diesem Sinn gelten lassen wollen, so ergeben sich vielleicht einige begreifliche Gedanken über populäre Musik.

Es können alsdann zunächst die Tonstücke nicht dazu gerechnet werden, zu deren vollem Verständniß und Genuß eine specifisch musikalische Bildung gehört, wie Fugen und Kanons. Auch die Werke der höheren Instrumentalmusik, Quartetten,

Sinfonien, Concertouverturen gehören nicht dazu, deren Gedanken in zu künstlicher, complicirter und versteckter Periodirung und Gruppirung erscheinen und in zu dunkle und überfüllte Instrumentation gehüllt sind, als daß dem Nichtmusiker eine klare Auffassung möglich wäre.

Nehmen wir nun aber diese Sachen aus, so ist, sollte ich meinen, obige Forderung längst und in gar mannichfaltigen Weisen auf's beste erfüllt worden.

Sind denn nicht manche Mozart'sche und Beethoven'sche Sinfonien schon Volksmusik in meinem Sinn? Und sind es nicht fast alle Haydn'schen?

Ueber letztere äußert sich vor Kurzem ein Berichterstatter in den Signalen sehr treffend wie folgt:

„Es ist aber noch eine Seite bei Haydn, die immer einmal wieder hervorgehoben werden muß, namentlich in einer Zeit, wie die unsrige, wo die Begriffe von jeder Partei durch eine anders gefärbte Brille betrachtet werden; wir meinen die Popularität der Haydn'schen Schreibart. Diese ist es, die dem strebenden Kunstjünger als Muster vorgehalten werden muß, und an diese sollte er sich immer erinnern, wenn etwa die weltschmerzelnde Subjectivität übermächtig in ihm wird und die Sucht nach Originalität ihn zu allerhand Besonderheiten und Schrullen verleitet. Der Künstler soll nicht blos für einige wahlverwandte Seelen arbeiten, denn die allgemeine Verständlichkeit und Faßbarkeit der Empfindungen ist mehr werth, als alles Verdrechseln derselben zu Gunsten einiger Exclusiven. Durch diese Verallgemeinerung der Gefühle braucht der Würde der Kunst gar nichts vergeben zu werden; man kann sehr klar und deutlich sein, ohne simpel zu erscheinen, und man kann gefällige, allgemein zugängliche Formen für das Aussprechen seiner Gedanken anwenden, ohne den Vorwurf der Seichtigkeit auf sich zu laden. Unsre kleine Betrachtung läßt sich noch mehr zusammendrängen in den Ausspruch Schiller's: „Was den Vortrefflichen (den Gebildeten und Geschmackvollen) gefällt, ist gut; was Allen ohne Unterschied gefällt, ist noch mehr."" —

## IV.

## „Aristokratie des Geistes".

So bezeichnen einige Neuphrasler jetzt das specielle höhere Wissen und Können in der Tonkunst!

Aber keines der Merkmale, die man im verächtlichen Sinn den Aristokraten der Geburt und des Geldes beilegt (denn edle Männer von Stand und Reichthum meinen jene Begriffskuppler doch wohl nicht!), paßt auf die Tonkünstler und Tonkenner. Zwar besitzt der Tonkünstler das Vorrecht gründlicher musikalischer Kenntnisse vor dem Volke.

Aber ist denn das ein angebornes, wie Titel und Güter? Ein schwer durch Fleiß und Studium erworbenes ist es.

Will man diese höhere Bildung Geistesaristokratie nennen, dann adelt man das Wort, indem man ihm eine der Eigenschaften beilegt, die den Menschen am meisten ehren.

Der Aristokrat im gangbaren Sinn unserer Zeit ist eifersüchtig auf seine Rechte, mißgönnt sie anderen, blickt z. B. mit Stolz auf einen neugebackenen Adeligen, kurz, er will, was er besitzt, für sich allein behalten. Der „Geistesaristokrat" wünscht grade das Entgegengesetzte. Er ist freigebig mit seinen Schätzen, möchte seine Kenntnisse aller Welt mittheilen, er möchte jeden Menschen zu sich heranziehen, ihn zu seinen Wissensgenossen machen. Ist denn Schiller's Forderung: „der Dichter solle das Volk zu sich emporheben" eine aristokratische?

Nichts drückt den Tonkünstler mehr, als der Gedanke, daß verhältnißmäßig noch so Wenige seine Kunst vollständig verstehen und genießen können, und weit entfernt, sein Wissen eifersüchtig für sich behalten zu wollen, würde er keine Opfer scheuen, die geeignet wären, seine höheren Kunstfreuden allen Menschen zugänglich zu machen.

Die Aristokraten der Geburt können fürchten, durch Verallgemeinerung ihrer Vorrechte in der Geltung zu sinken, die Künstler können durch Verallgemeinerung ihrer Bildung in der Schätzung der Welt nur steigen; denn vom Gleichen wird der

Gleiche erkannt. Was wäre unser Goethe unter den Hottentotten?

Kann daher der Musikgebildete nur wünschen, daß ihm Alle an Wissen ebenbürtig sein möchten, so steht das zu bewirken freilich nicht allein in seiner Macht, sondern ist zumeist Sache jedes Einzelnen für sich. Es erfordert Anstrengungen und Opfer.

Und da liegt der Hund begraben!

Es gibt hie und da Männlein, die gar gern recht viel gelten möchten, denen aber das Zeug dazu abgeht. Weder Talent haben sie zum eigenen Kunstschaffen, noch sind sie jenes ausdauernden Fleißes und Studiums fähig, die allein umfassende und gründliche Kenntnisse verschaffen.

Die Blätter für literarische Unterhaltung gaben neulich eine hübsche Erläuterung dieser traurigen Erscheinung.

Dort heißt es, daß für einen *wahren* Kritiker in unserer Gegenwart eine Fülle poetischer und künstlerischer Werke aufgespeichert liege, die aber zu bewältigen und zu seinem *wahren* Eigenthum zu machen, viel, sehr viel Fleiß erfordere.

„Was gibt es da nicht alles zu sehen und zu hören, zu lesen und zu denken, zu sitzen und zu wachen. Der unbedingte Glaube an das „Gesammtwerk der Zukunft" überhebt uns mit einem Male aller dieser Mühen. Wir verzichten auf die theuer zu erkaufende „Aristokratie des Geistes" (d. h. auf reale und umfassende Kenntniß der speciellen Kunst) und halten uns an das „Urschöpferische im Volke", wir hüten uns sorgfältig vor aller „Einseitigkeit der Intelligenz" und vor aller „Gelehrtenkunst", und unsere Trägheit wird zur Tugend. Wir lesen Wagner's kritische Schriften, alle übrigen mögen verbrannt werden, wenn wir nur diese haben als unsern Koran. Ohne Anstrengung mag es dabei nicht abgehen, aber nun sind wir auch fertig, und keine schlaflosen Studiennächte gibt es mehr für uns. Rasch können wir nun mit „unmittelbarem Gefühlsverständniß" über Alles absprechen, was die „überwundenen Sonderkünste" geschaffen, und indem wir auf dem rasirten Naturboden uns mit bescheidenem Selbstgefühl herumtummeln,

schwärmen wir über Das, was da kommen wird; wer möchte uns in diesem luftigen Fache corrigiren?“

Aber noch viel mehr Musik für's Volk gibt es da, wo sie mit dem Wort verbunden erscheint. Was der Musiker vermöge seiner Bekanntschaft mit der musikalischen Sprache von dem geistigen Inhalte guter Instrumentalwerke herausverstehen muß, Vorstellungen und Gefühlsstimmungen, das wird dem Volkshörer durch die Wortsprache auf's Deutlichste in den Geist gelegt, seine Einbildungskraft wird mit bestimmten Vorstellungen, sein Gemüth mit ganz speciell bestimmten Gefühlen erfüllt. Musik dieser Art tritt damit in die Reihe der anderen an sich begreiflicheren Künste, sie zeigt sich als Stoff und Darstellung, wie das Gemälde, wie das Drama, wie die Statue.

Ich denke, derartige Musik für's Volk haben wir auch schon lange in tausend alten und neuen Liedern, Opern u. s. w.

Braucht man ein specifisch gebildeter Musiker zu sein, um alle Mozart'sche Opern, um den Freischütz, um den Wasserträger, um Fidelio genießen zu können? Wird irgend einer aus der Art von Volk, wie ich es oben bezeichnet habe, den Schmerz Donna Anna's an der Leiche ihres Vaters, Agathe's Sehnsucht, Aennchen's Neckerei, Fidelio's tiefes Leid in der Nähe ihres Gatten im Kerker u. s. w. nicht in ihrer musikalischen Darstellung vollkommen erkennen und mitfühlen können? Hätte etwa Wagner's „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ erst die wahre Volksmusik gebracht? Ist etwa die Musik dieser Opern leichter, allgemein verständlicher, tiefer wirkender als die jener älteren Meister? Einige behaupten das wirklich. Die gesunden Herzen und Köpfe aber des Volkes wird man davon nicht überzeugen. Dem Volke wird man seinen Mozart, Weber, Cherubini, Beethoven, Mehul und viele andere wirkliche Volkscomponisten nicht wegreden, wie jede Vorstellung von Werken dieser Meister hinlänglich beweist.

Auch die Werke Rossini's, ja Flotow's und Lortzing's gehören zur Volksmusik. Nur mit Unterschied. Die Werke jener hohen Meister befriedigen zugleich den Kenner vollständig,

während diesem eine Lortzing'sche Oper manches zu wünschen übrig läßt.

Daher können wir im Gebiete der volksthümlichen Musik eine höhere und niedere Art annehmen. Die erstere ist für Volk und Kenner, die letztere nur für das Volk. Bei dem Freischütz sind Kenner und Volk eins; bei „Martha" treten jene zurück und bleibt nur dieses da.

Wird letzteres aber „Martha" dem „Don Juan" vorziehen? Gewiß nicht.

Es scheint daraus gefolgert werden zu können, daß auch das Volk einen Instinkt für das Gediegenere hat, welcher darin besteht, daß es die höhere Wahrheit des Musikausdrucks von dem leichtfertigen, mehr sinnlich angenehmen Tonspiel gar wohl zu unterscheiden verstehe.

Der Beweis liegt mit darin, daß Werke der letztern, leichteren Art verhältnißmäßig nur eine kurze Lebensperiode haben, während die der ersteren Art fortleben. Lortzing's Opern fangen schon an zu sterben, während z. B. „Figaro's Hochzeit" von Mozart noch in voller Lebenskraft dasteht. Der Entscheid zwischen beiden fällt immer dem Volke, als der überwiegenden Mehrheit anheim. Ein Stück, das ausschließlich für Kenner wäre, würde eben so sicher bald verschwinden, wie eines, das die Gunst des Volkes verliert, denn das kleine Häuflein der Kenner kann man wohl überall auf zwei Parterre-Bänken unterbringen.

Auf diesem Wege der Untersuchung des Begriffs „Volksmusik", populäre Musik, ist dann die Frage: wie muß eine solche beschaffen sein? leicht erledigt, denn die Antwort heißt einfach: studirt nur die Werke unserer anerkannten Meister und ihr findet alle Maximen darin ausgeprägt, die sie dazu machen.

Es wird Jedermann sogleich einleuchten, daß in allen jenen Werken die Melodie das Vorherrschende und das Hauptanziehungsprinzip ist und — bleiben wird. Es wird ferner einleuchten, daß die concisen Formen eine Hauptbedingung sind. Eine Oper, in lauter Recitative aufgelöst, würde nie eine Volksoper werden, denn das Volk will bestimmte Gestalten.

Ob die Kenner eine in Recitative aufgelöste Oper goutiren würden, möchte auch zu bezweifeln sein.

Man könnte vielleicht sagen: die Homophonie ist speciell für's Volk, die Polyphonie speciell für den Kenner. Allein das letztere wäre doch etwa nur wahr bei strenger Polyphonie, der Fuge, dem Kanon, oder doch wenigstens bei sehr überwiegender Polyphonie. Man kann auch letztere so behandeln, daß, wenn sie vom Volk nicht so wie vom Kenner durchschaut, doch von jenem ihr melodischer Theil erkannt wird und wirkt. Daß Agathe und Aennchen zwei sehr verschiedene Melodien singen, hört auch das Volk gar wohl heraus, und warum beide so sehr verschiedene Melodien singen, d. h. weil sie sehr verschiedene Charaktere haben und im Augenblick sich in sehr verschiedenen Gemüthsstimmungen befinden, bleibt auch keinem aus dem Volke nach unserm Begriffe verborgen.

Volksmusik im edleren Sinne ist also, wie gesagt, genug vorhanden. Der Genuß daran wird aber beim Kenner stets ein anderer als beim Laien sein und bleiben. Dieser genießt nur was dem Ohr gefällt und das Gemüth bewegt; jener dazu auch noch was tiefer liegend nur vom Geiste, durch Wissen unterstützt, erkannt werden kann.

Wollt ihr aber auch jene obgedachte künstlichere Instrumentalmusik dem Volke näher bringen, so vermeidet eben das künstlichere dabei, construirt sie einfacher und instrumentirt sie klarer.

Es gibt noch eine andere Art Volksmusik im weiteren Sinn: Tanz, Marsch, Lied. Von dieser ist hier die Rede nicht.

V.

## Gesinnungslos. Gesinnungstüchtig.

Denn wo ein bedeutendes Problem vorliegt, ist es kein Wunder, wenn ein redlicher Forscher in seiner Meinung wechselt.

Goethe.

Fast bei allen Urtheilen waltet nur der gute oder böse Wille, und die Fratze des Parteigeistes ist mir mehr zuwider als irgend eine andere Carricatur. Goethe.

Beide Epitheta werden wunderlicher Weise in neuerer Zeit, das erstere sehr vielen, das letztere sehr wenigen — Componisten und musikalischen Kritikern beigelegt. Mit welchem Recht, verdient auch einmal Prüfung.

Gesinnungslos ist eigentlich ein unverständiges Wort, denn es bedeutet einen Menschen, der gar keine Gesinnung hat, und einen solchen gibt es in der ganzen Welt nicht. Alles, was einer thut oder unterläßt, fließt aus dem, was man seine Gesinnung nennt, d. h. aus seinen Ansichten von gut und schlecht, schön und häßlich, vortheilhaft und nachtheilig, u. s. w. u. s. w. Wollen wir uns indessen an den Sinn halten, den man im gewöhnlichen Leben damit verbindet, so bezeichnet man mit „gesinnungslos" einen Menschen, der nicht nach sittlichen Grundsätzen, sondern nur nach den Eingebungen seiner momentanen Laune oder mit Rücksicht auf seinen Vortheil handelt. Es ist synonym mit schlecht.

Nennt man daher einen Componisten „gesinnungslos," so nennt man ihn einen schlechten Menschen, aber noch keineswegs einen schlechten Componisten, wie sich zeigen wird, wenn wir den Begriff „gesinnungstüchtig" genauer ansehen.

Bezeichnet „gesinnungstüchtiges Schaffen" Schaffen nach richtigen Kunstgesetzen? Wir wollen es einmal so nehmen.

Wo ist das ästhetische Gesetzbuch, das von allen Gebildeten als absolut vollkommen anerkannt wird? Und gäbe es ein solches, so wäre ein Kriterium vorhanden, von welchem aus man die Gesinnung? — nein, von welchem aus man das Wissen des

Künstlers sicher beurtheilen könnte. Wegen rechten oder falschen Wissens darf man wohl den Kopf eines Menschen loben oder tadeln, aber noch lange nicht seine Gesinnung, seinen Charakter. Der schwächste Wisser kann einen guten, der beste Wisser einen schlechten Charakter haben, und umgekehrt.

Nicht jeder aber, der das Rechte weiß, kann das Rechte machen. Wie viele Künstler reden unsern individuellen, also doch nur relativ richtigen Kunstansichten gemäß, ohne dieselben praktisch ausprägen zu können. Aus schlechten Werken kann man also nicht einmal falsches Wissen mit Sicherheit erkennen, noch viel weniger schlechte Gesinnung, denn letztere setzte richtiges Wissen und volles Können, verbunden mit bewußtem, schlechtem Wollen voraus.

Bedeutet vielleicht „gesinnungstüchtig" nur: Festhalten an den einmal gefaßten Ansichten, gleichviel ob richtig oder falsch? Es scheint oft so. Dann ist der Sinn aber noch unsicherer.

Beethoven hat dreierlei Schaffensperioden durchlaufen. Er änderte also dreimal seine Kunstansichten und in Folge davon seine Compositionsweisen. — Schiller's „Räuber" und „Wallenstein" sind aus sehr verschiedenen Kunstmaximen hervorgegangen. Wagner hat seinen „Rienzi" und „fliegenden Holländer" verworfen, zum Theil auch den „Tannhäuser," und befindet sich demnach bereits ebenfalls in einer dritten, veränderten Schaffensperiode.

Und so wird in der ganzen Kunstgeschichte selten oder vielleicht nie ein Künstler getroffen, der seine Ansichten nicht zuweilen geändert und seine spätern Werke in Folge davon nicht anders gestaltet hätte als die frühern. Darum die so oft gehörte Aeußerung: „In mir ist eine große Umwandlung vorgegangen. Ich habe jetzt andere Kunstprincipien und mache jetzt andere Werke."

Der, welcher das Festhalten an einmal gefaßten Grundsätzen um jeden Preis verlangt und durchsetzen könnte, — nähme den Geistern jede Möglichkeit des Fortschritts; er predigte den Stillstand. Denn in was Anderem besteht der Fortschritt des Individuums wie der ganzen Menschheit, als in Verän-

derungen und respective daraus erwachsenden Verbesserungen der Dinge?

Und verdient diese Art von consequenter Befolgung einmal angenommener Meinungen nicht in gar vielen Fällen weit eher den Namen der Starrsinnigkeit als der Gesinnungstüchtigkeit? Ging z. B. Beethoven's Weigerung durchaus unsingbare Stellen in seiner Messe nur insoweit zu ändern, daß die Möglichkeit der Ausführung entstehe, aus jener oder aus dieser Eigenschaft hervor?

Es folgt aus diesen Untersuchungen unwiderlegbar, daß als schaffender Künstler nicht gesinnungslos genannt werden kann:

1) Wer das Rechte nicht thut, entweder weil er es nicht kennt, oder, wenn er es zwar kennt, aber nicht ausführen kann. Sein mangelhaftes Handeln fließt aus seinem mangelhaften Wissen, oder seinem mangelhaften Können, nicht aus seinem schlechten Charakter.
2) Es kann ferner der nicht gesinnungslos genannt werden, der nach Erkenntniß des Bessern seine früheren Ansichten und Thaten umändert. Er hat wirklich das Bessere gefunden oder glaubt dasselbe gefunden zu haben, und dies ist eine ehrenwerthe Offenbarung seines Charakters oder seiner Gesinnung.

Es bleiben also als Gesinnungslose nur die übrig, welche das Rechte kennen und thun könnten, das Erste aber geflissentlich verleugnen und mit Bewußtsein nach dem Letztern nicht handeln, oder um ihres Vortheils willen mit Absicht Schlechtes thun.

Ob es nun zwar solche Subjecte wie überall im Leben so auch in den Künsten gewiß gibt, so muß man doch, wo man solche zu erblicken glaubt, mit jenem kecken Prädicate sehr vorsichtig sein, denn wie leicht ist auch hier der Irrthum in der Beurtheilung möglich. Kein Künstler hat je gesagt: ich kenne das Rechte, aber ich mache das Falsche, weil ich will, weil ich Vergnügen daran oder meinen Vortheil dabei finde. Daß man es aber aus den Thaten allein nicht mit Gewißheit folgern kann und also auch nicht darf, habe ich gezeigt. Wer darf sich nun aber vermessen, zu sagen: Ich durchschaue Kopf und Herz,

Denken, Fühlen und Gesinnung dieses Menschen so klar, als läge alles lesbar ausgebreitet vor mir?!

Kann man daher verhältnißmäßig nur wenigen Künstlern den Vorwurf der Gesinnungslosigkeit in dem gebräuchlichen Sinne mit Recht machen, so verdienen ihn dagegen in vollem Maße sehr viele musikalische Kritiker. Unter diesen ist die Gesinnungslosigkeit, oder um das deutlichere und bestimmtere Wort zu gebrauchen, die Schlechtigkeit der Gesinnung oft in wahrhaft erschreckenden Graden anzutreffen. Das glaube ich in dem 18. und 19. meiner musikalischen Briefe „Musikalische Kritik und musikalische Coterien und Parteien" hinlänglich bewiesen zu haben. Denn kann es eine größere Schlechtigkeit geben, als aus Zu- oder Abneigung gegen die Person, weil sie andere Meinungen von der Kunst hat und äußert, oder aus Parteizwecken, oder gar für baares Geld die Werke oder Urtheile derselben zu verdächtigen und herunterzureißen?

Dürfen ferner etwa Diejenigen, welche aus Ueberzeugung die Parteischaft in der Kunst predigen, mit Recht sich für Gesinnungstüchtige halten? Zeigt ein Satz, wie der folgende, der vor nicht gar langer Zeit in einem musikalischen Blatt zu lesen war: „Und nur ein Charakterloser und Indifferenter kann für jetzt ohne irgenwelche Parteischaft durch das Wort wirken" in der That Gesinnungstüchtigkeit an?

Soweit in der Verblendung ist man bereits gekommen, daß man mit Willen und Bewußtsein die Parteischaft in der Kunst, d. i. die Einseitigkeit, d. i. ein Gemisch von Irrthum und Wahrheit, als das Grundprincip hinstellt, Diejenigen aber, welche das Für und Wider prüfen und abwägen, die Unparteilichkeit zu ihrem Hauptgesetze machen und beibehalten, für charakterlos, gesinnungslos, indifferent erklärt.

Nach diesem Grundsatz wäre Derjenige, welcher Wagner als den einzig ächten Componisten verficht, alle anderen dagegen verwirft, ein Gesinnungstüchtiger, Derjenige aber, welcher an diesem wie an anderen Componisten das Gute anerkennt und

das Schwache oder Falsche aufzeigt, ein Charakterloser, Gesinnungsloser, Indifferenter?!

Wehe dem Künstler wie dem Kunstrichter, der die Gesinnungs**tüchtigkeit** in das unter allen Umständen starre und unbedingte Festhalten an seinen einmal gefaßten Kunstansichten setzt, jede Umänderung derselben aber für Gesinnungslosigkeit erklärt, er hat die Einbildung, im Besitz der absoluten Wahrheit zu sein. Was wäre denn aber, um nur noch ein Beispiel anzuführen, mit diesem Grundirrthum aus Gluck geworden, der bekanntlich vierzig Jahre seines Lebens für verloren erachtete, die er auf Jomelli's und anderer Italiener Spuren gewandelt!

## VI.

## Der Kampf des Alten und Neuen.

Der Hauptvorwurf, mit dem der Genannte Allen begegnet, die ihm nicht unbedingt Glauben schenken wollen, heißt: **Mißverständniß seiner Aussprüche**, und: **Einseitigkeit** der Gefühls-, Betrachtungs- und Urtheilsweise. Dies vorausgeschickt, wollen wir hören was er schreibt: „Die Weltgeschichte zeigt uns eine Folge von Epochen, von denen eine die andere überbietet, zeigt uns eine Reihe von Stufen, von denen jede in der Welt der Erscheinung noch nicht Dagewesenes zur Entwickelung bringt. In jeder dieser Epochen erkennen wir eine schöpferische That der Menschheit. Der Inhalt derselben ist nicht schon mit dem Vorhandenen gegeben und daraus abzuleiten, im Gegentheil, er tritt neu in das Dasein.“

Die universellen Begriffe und Worte, das muß man zugeben, stehen unserm Verfasser vollkommen zu Gebote. Um ihn aber nicht mißzuverstehen, dürfen wir seine Worte und Sätze nicht in einem Zuge an uns vorübergleiten lassen, sondern müssen sie versuchen still zu halten, damit wir sie in der Nähe betrachten können.

Also: „**Die Weltgeschichte zeigt uns eine Folge von Epochen, von denen eine die andere überbietet** —

Die Weltgeschichte? Ja, sie ist ein weites Ding, in dem

man alles finden kann, was man eben finden will. Es wäre, meiner Meinung nach, in vorstehendem Raisonnement, wo es sich um den Kampf des Alten und Neuen in der Kunst handelt, vielleicht schon etwas bestimmter, wenn man anstatt in die große Weltgeschichte, in die etwas kleinere Kunstgeschichte, ja, da es sich hier zuletzt doch nur, wie wir sehen werden, um eine sogenannte neue Epoche in der Musik handelt, vorzüglich in die Musikgeschichte geblickt hätte. Vielleicht wäre es noch besser gewesen, wenn in dem obigen Satze anstatt Epoche blos Richtung gesetzt worden wäre. Epoche ist eine große Schachtel, in welcher vielerlei Richtungen als kleinere Schachteln eingepackt sein können. Aus den großen Epochen der Weltgeschichte auf eine einzelne Richtung in der Tonkunst zu schließen, kann leicht zu Mißverständnissen verleiten. Aber man hat mit den Epochen der Weltgeschichte anfangen wollen, und das müssen wir uns gefallen lassen. Was wird uns von den Epochen der Weltgeschichte gelehrt? daß eine die andere überbietet.

Immer? Ohne Ausnahme? Ueberall? Man lehrte bisher doch z. B. daß Griechenland seit Perikles' Zeiten in politischer und künstlerischer Hinsicht von Epoche zu Epoche gesunken sei. Wo hat der spätere Geist gelebt, der Erwin von Steinbach mit seinem Straßburger Münster überholt? Welche spätere Periode der Malerkunst ist über die Raphael's gestiegen? Und um näher in der Zeit und auf speciellere Richtungen zu blicken, so sage man uns doch, welche Meister bis heute in der Fugenkunst über Sebast. Bach gestiegen sind?

„Zeigt uns eine Reihe von Stufen, von denen jede in der Welt der Erscheinung noch nicht Dagewesenes zur Entwicklung bringt. Der Inhalt desselben ist nicht schon mit dem Vorhandenen gegeben und daraus abzuleiten, im Gegentheil, er tritt neu in's Dasein."

Ich habe nicht Zeit, die Epochen in der Weltgeschichte aufzusuchen, die noch gar nicht Dagewesenes, schlechthin Neues in die Welt gebracht haben. Jeder aber, der die Weltgeschichte nur mit flüchtigem Blick überschaut hat, weiß, daß die allermeisten Epochen in allen Zweigen menschlicher Thätigkeit nicht

abgeschieden von allem Vorhandenen, nicht unbedingt neu an einem gegebenen Zeitpunkte hervorgesprungen sind, sondern sich in der That nach und nach aus einander hervorgearbeitet, entwickelt haben. — Hand in seiner Aesthetik behauptet geradezu das Gegentheil von den obigen Sätzen. „Unleugbar aber steht der Grundsatz fest" — sagte er — „daß in der Entwickelung des großen Ganzen, welches Sache der Menschheit heißt, kein Sprung stattgefunden habe, und daß nirgend ein zweiter Anfang ohne vorausgegangene allmähliche Entfaltung der Elemente eingetreten sei. Nur eine Reformation, eine Verbesserung und Umbildung unterscheidet eine neue Zeit von der alten." Das klingt gewiß erfahrungsmäßiger. Auf einen Fehler, der auch am Ende dieses Satzes in seiner Allgemeinheit liegt, komme ich sogleich.

„In jeder dieser Epochen erkennen wir seine schöpferische That der Menschen."

Mit der vorigen Einschränkung, meinetwegen. Allein welcher Art sind die schöpferischen Thaten? Sind es nur gute, nützliche und schöne, nicht auch schlechte, schädliche und häßliche? Gibt es nicht viele, die beide Wirkungen zugleich in sich tragen? Mir scheint, daß der Verfasser von der Einseitigkeit, die er Anderen vorwirft, selbst nicht ganz frei ist. Was kann man aber von seinen einzelnen Sätzen erwarten, wenn sein Thema selbst ihm ganz dunkel und unbestimmt vorschwebt.

„Der Kampf des Alten mit dem Neuen."

Wer jemals einige Seiten von dem gelesen, was der Verfasser schrieb, kennt auch seine beiden Hauptbegriffe, mit denen er seine die Musikwelt belehrende Laufbahn begonnen hat und fortgewandelt ist. Alter abgethaner Standpunkt; neuer Standpunkt. Deutlicher, und gar keinem Mißverständniß unterworfen hätte er sich ausgedrückt, wenn er anstatt alt „schlecht", anstatt neu „gut" gesetzt hätte. Denn das Alte ist ihm stets, ich will genau sein, das relativ Schlechtere, das Neue stets das relativ Bessere. Daher hätte die Ueberschrift zu seiner Deduction heißen müssen:

„Der Kampf des Schlechteren mit dem Besseren.“

Aber freilich hat diese Ueberschrift für Jeden, der nicht blos in's philosophisch Allgemeine blicken, sondern die daraus gegriffenen Sätze durch concrete Fälle bestätigt finden will, sein Bedenkliches. Der Kampf des Alten mit dem Neuen zieht sich consequent als A zu B in der Geschichte fort. Der Kampf des Schlechtern mit dem Besseren zeigt diese Ordnung nicht consequent durchgeführt. Man findet sie auch umgekehrt, unter A das Bessere, unter B das Schlechtere. Bald ist das vorhergegangene Schlechtere von dem nachfolgenden Bessern, bald das vorhergegangene Bessere von dem nachfolgenden Schlechten bekämpft worden. Der oberflächlichste Blick in die Kunstgeschichte zeigt uns beide Fälle. Die Kunst ist gestiegen, die Kunst ist gesunken.

Die bis jetzt betrachtete Satzreihe des Verfassers ist daher einseitig, unbestimmt, und hat auf das, worauf er sich am meisten einbildet, auf Allgemeingiltigkeit, in der That nicht den geringsten Anspruch zu machen.

Allein diese Sätze sind einleitende. Vielleicht sieht sie der Verfasser im weiteren Verlauf seines Raisonnements näher an und begründet sie bestimmter. Schon der nächste Satz scheint das zu wollen.

„Näher diesen Entwickelungsprozeß in's Auge gefaßt, so zeigt sich, wie der jedesmalige neue Inhalt, durch welchen eine Epoche begründet wird, zunächst im Gefühl, überhaupt in unmittelbarer Gestalt vorhanden ist.“

Das wollen wir vor der Hand zugeben, aber von jetzt an bei keiner Aussage des Verfassers mehr vergessen, daß er in jeder **neuen** Epoche stets auch eine bessere sieht. Wir Anderen wissen, daß auch früheres Bessere durch späteres Schlechtere verdrängt worden ist, wir müssen hinsichtlich des Gefühls den Satz dahin erweitern, daß, wenn es wahr ist, daß der jedesmalige neue Inhalt zunächst im Gefühl vorhanden, dieses Gefühl, ist die Epoche eine bessere, ein richtiges, ist die Epoche eine schlechtere, ein falsches Gefühl ist. Und diesen Unterschied, den der Verfasser nicht sieht, haben ganz gewiß

die allermeisten Menschen in gar vielen Fällen an sich selbst sowohl wie an anderen Menschen wahrgenommen. Ich will es gleich hernach beweisen, wenn ich den darauf folgenden Satz des Verfassers vorgeführt habe.

„Erst im weiteren Fortgange kommt das Neue mehr und mehr zum Bewußtsein, der Verstand bemächtigt sich desselben (des Gefühls) und indem es dieser auf feste Bestimmungen zurückführt, die dunkel gährende, aus verborgenen Tiefen hervordrängende Naturkraft mit Bewußtsein durchdringt und fixirt, gelangt dasselbe zu objectiver Ausprägung in Wissenschaft und Kunst, Staat und Leben."

Gut. Wenn das Gefühl ein richtiges war, so sei der Verstand gelobt, der es bestätigt, billigt, fixirt, zu objectiver Ausprägung fördert. Wie aber wenn das Gefühl ein falsches, trügerisches ist?

„Das ist die Zeit der Reife, der höchsten Blüte einer Periode."

Zugegeben. Nur nicht einseitig, wie der Verfasser es meint! In der Periode Karl's II. erreichte die englische Literatur die höchste Reife — der Frechheit, Unsittlichkeit, des niederträchtigsten und gemeinsten Geschmackes. Vor dieser Periode herrschte ein edlerer Geschmack. Jenes neue Schlechte kam nach diesem alten Besseren. In diesen beiden Fällen war alt und neu nicht A gut, B schlecht, sondern der Kampf des Alten mit dem Neuen war B gut, mit A schlecht.

Ich habe oben vorläufig zugegeben, daß der jedesmalige neue Inhalt, durch welchen eine Epoche begründet wird, zunächst im Gefühl vorhanden sei. Jetzt ziehe ich diese Zustimmung zurück, denn die Behauptung ist nicht wahr. Ich nehme die praktischen Künstler, denn von diesen allein gehen die Verbesserungen wie die Verschlechterungen in der Kunst aus; das Publicum wird durch diese geleitet, zum Besseren, und ebenso leicht verleitet, zum Schlechteren. Kein ächter, ausgebildeter Künstler (auf die Afterkünstler und unausgebildeten Anfänger kommt's nicht an) bildet seine Werke blos aus einem dunkelgährenden, unmittelbaren Gefühl. Das ist eine Aussage über

den Künstler von Solchen, die selbst keine sind, seine Natur und sein Wesen nicht kennen. Wenn der Künstler eine Verbesserung in seine Kunst bringt, so bringt er sie, weil seinem Gefühl zwar gewisse Dinge an der Kunst nicht mehr zusagen, weil er aber auch zugleich mit dem Verstande die Ursachen erkannt hat, warum dies so ist. Als Mozart anfing, blühender zu instrumentiren, empfand er nicht blos die Trockenheit und relative Farblosigkeit der damals gebräuchlichen Instrumentirungsweise, sondern sein Verstand zeigte ihm auch gleich die Ursache dieser Trockenheit und gab ihm die Mittel an, wie sie farbenreicher herzustellen sei.

„Das Gefühl ist die lebendige Grundlage für die vom Verstand geschaffenen Formen, die dadurch erfüllt und belebt werden."

Komm heraus aus der Leere des Allgemeinen, Factum, das etwa darin wohnen könnte! Die Beethoven'sche Leonorenouverture muß jenen dunkeln Worten einen begreiflichen Sinn geben können, wenn irgend einer darin liegt. Die Form der Ouverture ist nach und nach von dem Verstande mehrerer großer Componisten geschaffen und ausgebildet worden. Das paßt. Das Gefühl Beethoven's war die lebendige Grundlage, welche diese Form erfüllte und belebte. Paßt auch. Damit ist der Verfasser aber am Ende seiner Kenntniß von dem, was zur Hervorbringung eines Werkes wie eine Leonorenouverture nothwendig in dem Künstler vorhanden und thätig sein muß. Setze sich doch Einer hin und gieße mit seinem Gefühl allein die Beethoven'sche Form voll. Ich will alle die technischen musikalischen Regeln und Uebungen, die vielen Bände der verschiedenen musikalischen Grammatiken und Theorien, die der ächte Künstler sich aneignen muß, bei Seite lassen, aber daran will ich erinnern, daß in dem Künstler außer allen diesen Dingen, und außer dem Gefühl vorzüglich auch die Einbildungskraft mitcomponirt, so daß Gefühl und Einbildungskraft die Form erfüllen und beleben. Nach dieser nothwendigen Ergänzung wollen wir weiter lesen:

„Endlich aber zieht sich dasselbe (das Gefühl) zurück und es bleibt nur die leere, absterbende Form übrig.“

Möchte es dem Verfasser doch gefallen, das Mittel anzugeben, wie der Mensch das Gefühl dergestalt emancipiren kann, daß es sich aus dem Menschen zurückziehen, und er ohne dasselbe weiter durch die Welt zu wandeln vermag. Und wie dasselbe Experiment zugleich mit der vom Verfasser vergessenen Einbildungskraft anzustellen ist. Er würde Vielen einen Gefallen damit erzeigen, denn obwohl uns beide Vermögen zuweilen Vergnügen bereiten, gibt es doch sehr viele Momente im Menschenleben, wo sie auch große Qualen verursachen, und wir ihre Gegenwart gern vermißten. Wer beide Dinge besitzt, aus dem ziehen sie sich niemals zurück, wenn sie auch im Greisenalter bei Manchen etwas weniger lebhaft sein mögen. Es wird damit gesagt sein sollen: In die vorhandenen Formen sind von den besten Meistern so viel gefühlvolle, geist- und phantasiereiche Gedanken, ist ein so mannichfaltiger, ergreifender Inhalt gegossen worden, daß es für die gegenwärtigen Künstler immer schwerer wird, gleichen oder gar höheren Gehalt in die vorhandenen Formen zu gießen. Unter dem sich zurückziehenden Gefühl ist zu verstehen, die matter gewordene Einbildungs-, die Erfindungskraft, die keine neuen, kräftigen Gedanken mehr herbeischaffen können. Das Gefühl hat sich nicht in den Componisten zurückgezogen, aus dem einfachen Grunde, weil es sich nicht aus der Menschheit zurückziehen kann. So glühend Mozart, Beethoven, Cherubini empfunden, empfinden heute noch Viele, werden in Zukunft noch viele empfinden. Fehlt es z. B. Rubinstein, um einen der neuesten zu nennen, an Gefühl, an Energie der Empfindungen? Daß nun, wer die Form der Leonorenouverture nicht mehr mit solchem Inhalt, erfüllen kann, der Form die Schuld beimißt, ist der Irrthum, auf den ich in früheren Artikeln schon hingewiesen habe.

„Wir sehen dann, wie das alte Gebäude allmählich in sich zusammenstürzt, während im weitern Fortgang sich das Schauspiel des Hervorbrechens neuer Naturkraft zur Gründung einer neuen Epoche, einer neuen Weltanschauung wiederholt.“

Unsere Hoffnung, daß der Verfasser den Dingen unserer Kunst näher rücken werde, wird getäuscht. Es geht fort und fort mit den allerweitesten Allgemeinsätzen. Weltanschauung! Freilich lehrt uns die Geschichte, daß die Ansichten der Menschen, der Völker, Nationen von vielen Dingen der Welt sich ändern, daß die religiösen, politischen, socialen Ansichten mehrfache Phasen durchlaufen haben, und man darf analogisch auf weitere solche veränderte Epochen schließen. Eben so sicher lehrt uns die Geschichte, daß viele Ansichten der Menschen sich niemals ändern, daß sie dieselben geblieben sind, so weit wir der Geschichte nachkommen können. Alle Veränderungen in der Weltanschauung haben gewisse Gesetze und Forderungen an die Künste seit Jahrtausenden nicht um ein Haar verändern können. Viele Epochen haben die Religionen seit Homer durchlaufen. Die Form des Epos ist davon nicht im Geringsten berührt worden. Der Vergleich mit einem allmählich in sich zusammenstürzenden Gebäude, den der Verfasser anführt, paßt also auf diese Kunstformen wenigstens ganz und gar nicht. Die dichterischen Darstellungs- und Wirkungsmittel, deren sich Homer in seiner Iliade und Odyssee bedient hat, sind mit eiserner Consequenz bis heute dieselben geblieben. Die Sitten, Einrichtungen der damaligen Menschen wurden der damaligen Weise nachgeschildert, der Inhalt war anders, aber die Form der Darstellung ist genau dieselbe geblieben, und das Gesetz der Wahrheit und Schönheit war damals dasselbe wie heute. Auf den Gang des Künstlergeistes, und in Folge davon auf die Darstellungsgesetze und Formen der Kunst, haben die Wandlungen in der Weltanschauung wenig, oft gar keinen Einfluß, so beharrlich dieser Einfluß auch von den Philosophen als vorhanden deducirt wird. Die Begründung dieser meiner Meinung werde ich bei einer späteren Gelegenheit versuchen. Jede wandelbare Erscheinung hat ihr eigenes Gesetz der Entstehung, des Wachsthums und des Absterbens. Die Verschiedenheit des zu behandelnden Stoffes kann aus anderen Weltanschauungen entstehen, die formelle Behandlungsweise des Stoffs, seine Form, geht allein aus der Spekulation der Künstler hervor. Die Dichtkunst hat

ihre Formen vor Jahrtausenden ausgebildet, und keine veränderte Ansicht von der Welt hat jene verändern können. Ein Beweis, daß die Form einen Höhepunkt der Ausbildung hat, von welchem, wenn er erreicht ist, ein Weitergehen, wenn nicht unmöglich, doch nicht nothwendig ist.

„Das sind die Zeiten des Verfalles und eines später wieder sich daran schließenden frischen Aufschwungs."

Sehr wahr und sehr falsch, und überhaupt nebelhaft unbestimmt. Sehr wahr, wenn man auf die Fälle blickt, die jenen Satz bejahen, sehr falsch, wenn man auf die Fälle blickt, die ihn verneinen. Das Drama nahm in England bis zu Shakespeare einen frischen Aufschwung; nach ihm kam die Zeit des Verfalls, der spätere frische Aufschwung ist bis heute ausgeblieben, wenn unter dem frischen Aufschwung das verstanden werden soll, was der Verfasser meint, einen absolut bessern Aufschwung über alles Alte hinweg, denn alle seine Allgemeinsätze, das dürfen wir nie aus den Augen lassen, haben den Zweck, die musikalische Wagnerrichtung als einen Aufschwung über alle früheren großen Tonmeister zu constatiren. Das ist aber eben die beklagenswerthe Weise dieser unbestimmten Deductionen. Aufschwung gibt es freilich nach jeder gesunkenen Kunstepoche, nämlich Versuche dazu. Aber sie sind eben so oft mißglückt als geglückt, und aus manchem vermeinten Aufschwung ist ein tiefer Fall geworden.

„Es entsteht ein Kampf zwischen dem frisch hervorbrechenden Gefühl und der alten Intelligenz. Das Erstere besitzt die unmittelbare Gewißheit seiner selbst, das Bewußtsein des neuen Inhalts, ohne denselben jedoch schon vollständig entwickeln, eine adäquate Gestalt verleihen zu können. Die Intelligenz dagegen, die sich auf der Stufe classischer Bildung als die Herrscherin betrachten dürfte, bleibt zurück, vermag, innerlich alt und abgestorben, dem neuen Aufschwunge nicht zu folgen."

Wer das Bewußtsein hat, daß jedes Gefühl, welches sich in ihm regt, sei es so dunkel, so gährend als es wolle, und vermöge er davon gar nichts auf's Papier zu bringen oder sehe das auf's Papier Gebrachte noch so verworren aus, ein absolut

besseres Gefühl sein müsse, — wer ferner den Glauben hegt, daß jede alte Intelligenz eine schwächere sei als seine neuere, jüngere, wer diese Gewißheit und diesen Glauben besitzt, sage ich, ist ein glücklicher Mensch. Mit solchem Bewußtsein und solchem Glauben braucht man sich allerdings nicht im Geringsten um die realen Erscheinungen dieser Welt zu kümmern. Was man fühlt, was man denkt, sei es was es wolle, es ist eo ipso vollkommener als alles bisher Vorhandene.

„Einen Beleg für das eben Ausgesprochene bieten uns die Erscheinungen der Gegenwart."

Endlich wird uns der Verfasser wenigstens einige wirkliche Phänomene vorführen? Leider nicht. Die sogenannten Belege sind wieder nichts als wiederholte Allgemeinphrasen!

„Unsere Zeit ist eine solche, in der eine zur höchsten Entwickelung gekommene große Welt des Geistes sich auflöst, während das Neue zum Theil als noch unaufgeschossener Keim vorhanden ist: das Alte ausgestattet mit der im Laufe der Entwickelung errungenen Reife und Klarheit, aber meist ohne eine Spur des Verständnisses für die neuen Regungen, so daß das, was vor kurzem noch das Erste war, die frühere Wissenschaft, die Intelligenz überhaupt, jetzt, in dem oben angedeuteten Sinne, zum Letzten geworden, am weitesten zurückgeblieben ist; das Neue in dem sichern Bewußtsein, daß ihm die Zukunft gehört, zur Zeit aber noch unentwickelt, zum Theil noch in einem embryonenhaften Zustande. Der Irrthum besteht in diesem Falle darin, daß die alte Intelligenz mit den alten Denkbestimmungen und Principien an das Neue herantritt, ohne sich zu ändern, statt demselben entgegen zu kommen, vor allen Dingen sich selbst eine frische Beweglichkeit anzueignen. In Wahrheit kann die Aufgabe nur die sein, das Neue, wie es selbst noch ein Unmittelbares ist, auch unmittelbar zu erfassen, zu durchleben, und von hier aus erst unter neuen Kategorien zu begreifen."

Die gesperrte Schrift ist von dem Verfasser. Er gibt zu, daß das Neue zur Zeit noch unentwickelt, zum Theil noch in einem embryonenhaften Zustande daliegt. Dieses unentwickelte

und embryonenhafte Neue ist nun in seinem sichern Bewußtsein das unfehlbar über alles vorhandene Große hinausreichende Größere. Daß eine unentwickelte, embryonenhafte Erscheinung sich möglicherweise auch zu einer Mißgeburt, oder doch zu einer geringeren, als schon vorhandenen Erscheinung entwickeln kann, hat er weder in der Weltgeschichte, noch irgend einer Kunstgeschichte, noch in der Erfahrung seines eigenen Lebens gefunden. Einen solchen Fall kennt er nicht. Denn wenn er nur einen einzigen Fall kennte, wo sich das unmittelbare Gefühl, so wie die neue Intelligenz einmal geirrt hätte, so würde er auch in die Unfehlbarkeit seines Gefühls und seiner Intelligenz möglicherweise einem leisen Zweifel Eingang gestatten, und wenigstens nicht Allen, die nicht unbedingt seiner Ansicht sind, das nöthige Gefühl und den nöthigen Verstand für alle neuen Kunsterscheinungen absprechen. Es ist daher ganz folgerecht, daß er verlangt, man solle die alte Intelligenz ganz bei Seite werfen, und mit dem jetzt unangenehm Erscheinenden so lange verstandeslos umgehen, bis es durch Gewohnheit angenehm geworden, und dieses durch Gewohnheit angenehm Gewordene alsdann mit neuen Kategorien als verständig zu rechtfertigen suchen.

Ist die unmittelbare Hingabe des Gefühls an die Kunsterscheinungen, ohne allen Verstand, ein menschenwürdiges Gebahren?

Sollte Einer, der sich als obersten Lehrer der ganzen musikalischen Welt gerirt, nicht wenigstens auf die allerbekannteste Erfahrung Rücksicht nehmen, daß man sich nach und nach, durch öftern Umgang, wie an das Beste, so an das Schlechteste, wie an das Edelste, so an das Gemeinste, wie an das Nützlichste, so an das Schädlichste gewöhnen kann? Daß in den Künsten die blinde Hingabe des Gefühls bekanntlich die Hauptursache des gesunkenen Geschmacks und des Verfalls derselben gewesen, daß: „Zu allen Zeiten die Kunst durch die Künstler gefallen ist?“

Abgesehen von dem Glauben, daß der Verfasser mehr „frische Beweglichkeit“ des Gefühls habe, als alle Musiker und

gebildeten Dilettanten unserer Zeit, die seinen Ansichten über einige neuere Tonwerke nicht vollkommen beistimmen, so ist der Rath, bei einer neuen Erscheinung vorerst den Verstand und alles erworbene Wissen bei Seite zu lassen, unmittelbar nur erst mit dem Gefühl an dieselbe heranzutreten, und zwar, wenn das Gefühl eben abgestoßen wird, es heranzuzwingen, ganz unausführbar, weil die Natur dem Menschen für solche Fälle kein besonderes Hinterstübchen in seinem Kopfe eingerichtet hat, in welches er seinen Verstand und sein Wissen hineinwerfen und gleichsam vor sich selbst verstecken könnte. Diesen Rath kann nur geben, wer in sich selbst nie einen betrachtenden Blick gesendet hat. Wer Gefühl und Verstand besitzt, kann sie bei Anschauung von Kunstwerken nicht trennen. Nur der kann die Musik blos mit dem Gefühl anhören, dem das Wissen von ihr fehlt; der nichts von ihren Constructionsgesetzen, von Periodenbau, Gruppirung, thematischer Arbeit, Instrumentation u. s. w. weiß. Diesem kann man von neuen, bessern Formen vorschwatzen, denn er hört mit oder ohne Form nichts als einen Vorüberzug von Tönen und Klängen. Wer kein Ohr für die schön geordnete Architektonik der Musik hat, dem ist es einerlei, wie der Bau eines Tonstücks angelegt und ausgeführt ist. Wir sollen das zuerst durch's Gefühl Erfaßte später unter neuen Kategorien begreifen. Man nenne uns doch mit begreiflichen Worten die neuen wesentlichen Kategorien, die den großen Meistern und wahren Kennern unbekannt geblieben sind!

Endlich scheint der Verfasser an Beispiele gehen zu wollen.

„Beispiele für das Gesagte bietet u. A. die Würdigung Wagner's von F. Hinrichs in seiner Schrift: R. Wagner und die neuere Musik, ferner die Polemik des Grenzboten, &c., obschon die Genannten unter sich selbst wesentlich differiren. Noch mehr Beispiele für derartige Verkennung (Mißverständniß!) liefern verschiedene gegen die neue Kunstrichtung oppositionell gesinnte Stimmen der Berliner Tagespresse."

Alle die Genannten und wie viele Andere noch! besitzen also nach der Meinung des Verfassers jenes Gefühl nicht, welches nöthig ist, an der neuen Richtung zuerst das Große

herauszufühlen, und ihr alter Verstand nicht die Kenntnisse, um die daraus fließenden Kategorien abstrahiren zu können.

Dies Alles aber besitzt der Verfasser.

---

51.

## Kann aus der Oper die vollkommenste Kunstgattung werden.

Zwar fangen die Vertheidiger des Zukunftsphantoms neuerdings, stutzig gemacht von dem gesunden Menschenverstand, der sich von allen Seiten in Ernst und Spott dagegen erhoben hat, an, kleine Rückzüge zu machen, von Mißverständniß zu reden, den Sonderkünsten wenigstens eine zeitlang noch eine Art von Berechtigung zuzugestehen; allein im Ganzen halten sie die Behauptung fest, daß das vollkommenste Kunstwerk in der Vereinigung aller Sonderkünste behufs der Zusammenschmelzung zu einer Kunst der höchsten Gesammtwirkung bestehen müsse. So lange ein falsches Dogma fortgelehrt wird, behält es seine Ansteckungskraft, es darf deshalb der Kampf dagegen nicht eher aufgegeben werden, bis es in seiner vollen Nichtigkeit erkannt, keine Gläubigen mehr finden und nicht mehr verderben kann. Aus diesem Grunde halte ich für thunlich, die Gegengründe einmal zu summiren, und einige bisher übersehene hinzuzufügen.

Das Drama in Rede hat von Anfang bis zu Ende Musik. Musik aber geht auf Erregung von Gefühlen; folglich kann die Poesie, welche der Tonkunst eigenthümliches Leben erwecken soll, keine andere sein als die Poesie der Gefühle. In den selbständigen dramatischen Gattungen dagegen, der Tragödie namentlich, wird neben dem Gemüth auch der Geist des Menschen durch abstracte Ideen, tiefe und neue Weltanschauungen, weise Sprüche erfreut und gebildet. Gedanken solcher Art wirken aber rein nur durch ihre eigene Kraft, sie bedürfen nicht der Beihilfe der Musik, sie weisen dieselbe als überflüssig, ja

störend ab. Käme das geträumte Drama der Zukunft wirklich zu Stande und zur Alleinherrschaft, so könnte das nur bei einem Volke möglich sein, welches von aller Kunst nichts mehr verlangte und zu ertragen vermöchte, als Gefühlserregungen. Nur Rührungen suchte es für das Herz, keine Nahrung mehr für den denkenden Geist. Wäre das in der That ein Fortschritt in der Bildung der Menschheit? Eine Poesie, wie sie die Wagner'schen Operntexte bringen, sollte die selbständigen Dramen Shakespeare's, Goethe's, Schiller's übertreffen, überflüssig machen und verdrängen? Oder sollte das Symbolisiren und Herausabstrahiren einer Idee, welches man dem Drama der Zukunft vindicirt, dem gebildeten Menschengeiste den Raub des unendlichen Gedankenschatzes, welcher in den dramatischen Sonderwerken von den größten Dichtergenien seit Jahrtausenden aufgehäuft worden, und von nachkommenden dramatischen Sondergenies, wenn diese als solche fortschaffen dürfen, fort und fort hervorquellen wird, durch das Drama der Zukunft vergüten!

Schon aus diesem Grunde kann aus der Oper niemals das vollkommenste Kunstwerk hervorgesteigert werden, denn ein Ding, welchem man einen Vorzug raubt, wird nicht vollkommener, sondern unvollkommener.

Ich übergehe die zweite Forderung an das Zukunftsdrama, daß die Musik ihre volle Kraft des Ausdrucks nicht anwenden dürfe, sondern sich auf das Maß herabdrücken müsse, wo sie mit dem Sinne des Worts vollständig übereinstimme, denn diesen Satz verstehe ich nicht.

Was ich sicher weiß, ist, daß mich eine Musik, wie die zu Beethoven's Fidelio, entzückt, wenn ich sie mit dem Wort verbunden höre, und mir eine herrliche, tiefausdrucksvolle Musik auch ohne Worte bleibt. — Ist das nun eine Musik, die mit dem Sinne des Worts genau übereinstimmt, so ist es zugleich eine, die sich weit über das Wort erhebt, und diesem einen lebendigern und tiefern Ausdruck verleiht. Wer die Opernmusik vorziehen will, die bei weggelassenem Texte nichts als etwas Unbedeutendes wird, mag es. Nur wird er keinen wahren

Musikfreund überreden, daß dadurch ein vollkommeneres dramatisch-musikalisches Kunstwerk zum Vorschein kommt. Vielmehr wird jeder wahre Musikfreund eine Verringerung des Genusses dabei empfinden, folglich kein vollkommneres oder gar das vollkommenste Kunstwerk, sondern ein noch unvollkommneres darin erblicken.

Daß die Tanzkunst in die Oper nicht gewaltsam herbeigezogen, sondern von Ursachen, die in der Handlung natürlich liegen, eingeführt werden solle, ist keine Neuigkeit, welche das Drama der Zukunft erst entdeckt hat. Sie ist dem denkenden Theile der Künstler und des Publicums eine längst abgemachte Forderung. Aber wie viele zu dramatischer Behandlung geeignete Stoffe gibt es denn, in welchen der Tanz ein in der That nothwendiges Ingredienz wäre? Dieses müßte also aus den meisten Zukunftsdramen ausgeschlossen, oder die Wahl der Stoffe müßte auf's äußerste beschränkt werden. Inwiefern aber das Ballet auch in jenem vernünftigen Sinne herzugebracht, die dramatische Vollkommenheit mit herbeiführen und helfen werde, Werth und Wirkung gediegener Sonderdramen der Vergangenheit und Gegenwart zu überbieten, wird Denjenigen, welche Ideen nicht blos erfinden, sondern die Zweckmäßigkeit und Ausführbarkeit derselben prüfend an die Natur der Dinge halten, nicht einleuchten. Der theatralische Tanz, welche Ideen man ihm auch unterlegen möge, wirkt immer hauptsächlich nur auf die Sinnlichkeit. Die äußere Schönheit der Gestalten, die anmuthigen, aber oft auch lasciven Bewegungen und Geberden, die verrätherischen Kleidungen u. s. w. vergnügen das Auge, erwecken aber meist zugleich auch, wenigstens bei einem Theile des Publicums, die Scham, und ein Kunstelement, welches, wenn auch nur in einzelnen Momenten, die Scham hervorruft, kann die höchste Vollkommenheit eines Kunstwerkes unmöglich befördern helfen.

Auch die Malerei soll im Drama der Zukunft in höherer Weise als bisher behandelt werden. Aber welche Art von Malerei? Die historische oder Genremalerei, welche die Menschen und ihre Verhältnisse darstellen? Nichts dergleichen.

Raphaele und dergleichen Meister sind in der Zukunft unnütz. Landschaft und Architektonik auf Coulissen und Vorhängen sind allein noch die Aufgabe für die Malerkunst. Leistet das Höchste darin was möglich, es wird die Sonderwerke der großen Künstler in diesen Branchen nicht ersetzen. Und auch die Theatermalerei wendet sich wieder nur hauptsächlich an das sinnliche Auge.

Daß der prosodische Reiz, welchen man bei höheren Dramen wenigstens gern hinzugefügt wünscht, und auch im Drama der Zukunft für nöthig hält, selbst wenn sich der Componist streng an die Dichtung hält, dennoch mit der Musik gänzlich verschwindet, nicht empfunden wird und nicht empfunden werden kann, glaube ich bei einer andern Gelegenheit (s. Reim in der Oper) bewiesen zu haben.

Man sieht hieraus, daß die Oper, wenn auch alle vereinigten Künste auf die relativ vollkommenste Weise darin behandelt würden, doch nicht zum vollkommensten Kunstwerk hinaufgebildet werden kann, denn seine Hauptrichtung geht auf Erregung des Gefühls und der Sinnlichkeit, das höchste und edelste Bedürfniß des gebildeten Menschen aber, Erhebung des Geistes, findet verhältnißmäßig nur geringe Befriedigung.

Angenommen aber, das erträumte Ideal der vollkommenen Vereinigung aller Künste wäre wirklich herzustellen und hergestellt, so würden doch die Menschen fehlen, die es vollkommen zu genießen vermöchten. Kein Publicum, als Ganzes genommen, wird jemals gleiche Empfänglichkeit und gleiche Kennerschaft für alle Künste besitzen. Die Menschen bleiben in der Zukunft neben Kunstfreunden jedenfalls auch noch Minister, Richter, Kaufleute, Soldaten u. s. w.; müssen, um das zu werden, in der Jugend Studien treiben, später ihre Hauptthätigkeit auf ihre Geschäfte verwenden, und können deshalb unmöglich Kenner in allen Künsten werden. Und weil dieses nicht möglich, und weil überhaupt wenige Menschen zu allen Künsten gleiche Neigung haben, und weil ferner auch kein Mensch, und wenn er der Begabteste, ein gleich großer schaffender Meister in allen Künsten zu werden vermag, sind die Neigungen der genießenden wie die Talente der producirenden Menschen getheilt

worden, liebt der eine die Malerei und weniger oder gar nicht die Musik, hat der eine Genie für Malerei und wenig Talent oder gar keins für die Musik, und werden folglich die Sonderkünste fortbestehen und ihre volle Berechtigung behalten, nicht blos bis zu einem gewissen Puncte in der Zukunft, sondern in alle Zukunft hinein.

Aber auch noch mehr vorausgesetzt, es gäbe nämlich Menschen von so außerordentlicher Bildung, daß sie für alle Künste gleiche Neigung und gleiches Verständniß besäßen, sie würden nicht fähig sein, alle in einem Werke vereinigt mit gleicher Aufmerksamkeit und gleicher Geisteskraft zu erfassen, und ihre Wirkung gleichmäßig und vollkommen in demselben Momente zu empfinden und zu genießen. Wird ein und derselbe Mensch dem tiefen Gedanken des Dichters, der Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks, der vollkommen gemalten Theaterlandschaft, in einem und demselben Momente gleiche Aufmerksamkeit schenken und von jedem die volle Wirkung erfahren können? Wird nicht das eine, oder das andere, oder das dritte u. s. w. das Uebergewicht bei ihm erlangen, und die Wirkung der andern auf ihn schwächen oder ganz lähmen? Fragt doch eure Empfindung nur bei einer Balletscene, ob ihr im Stande seid, beides, Tanz und Musik, mit gleicher Deutlichkeit zu empfinden, oder ob nicht eure Aufmerksamkeit schon dabei dergestalt getheilt wird, daß ihr, entweder auf die Tänzer und ihre Figuren vorzüglich merkend, die Musik nur mit halbem Ohr hört, oder, auf die Musik vorzüglich aufmerkend, die Tanzfigur nur mit halbem Auge seht?

Selbst also wenn das Zukunftsdrama in seiner denkbar vollkommensten Weise hergestellt würde, würde es, aus den angeführten Gründen, die vollkommenste dramatische Gattung niemals werden können, weil es die vollkommenste und allgemeinste Kunstwirkung hervorzubringen gar nicht im Stande ist. Immer und überall, wo mehrere Künste zu einer Allgemeinwirkung verbunden sind, wird eine dominiren, die andere ihr dienen. Diesen Grundsatz muß sogar jeder Künstler in seinem Sonderwerke beobachten, einzelne Partien darin in Schatten stellen

um anderen mehr Licht zu geben, die eine geflissentlich unvollkommener darstellen, um die andere vollkommener erscheinen zu lassen, kurz, mehrere einer zur Folie dienend behandeln.

Und nehmen wir nur die Vereinigung der Dichtkunst und Musik in dem Sinne, wie die Zukunftslehre sie aufstellt, und in einigen Werken zu realisiren versucht hat, in dem Sinne nämlich, daß die Musik sich der Poesie coordiniren solle, so sind zwar Einige auch mit dieser Art dramatischer Musik zufrieden, viele Andere aber auch nicht. Es wird immer eine große Anzahl Menschen geben, welche in der Oper den vollen Reiz der Musik und des Gesanges genießen wollen; daß aber das auch in Verbindung mit einem vernünftigen Text geschehen kann, sehen wir an Mehul's „Joseph in Egypten", Cherubini's „Wasserträger", Beethoven's „Fidelio" und mancher andern noch vor der Lehre vom Zukunftsdrama erschienenen Oper.

---

52.

## Ein Gespräch mit dem Theaterdirector Ringelhardt.

Ich sollte eine meiner Opern auf der Bühne Ringelhardt's selbst dirigiren. Mein erster Besuch bei ihm war nicht sehr einladend. Er empfing mich höflich, aber sehr gemessen. Nur das unmittelbar auf unser Geschäft Bezügliche wurde kurz abgehandelt, und nach einer Viertelstunde empfahl ich mich, nicht eben erbaut von der Art seines Benehmens. Ein Theaterdirector, dachte ich indeß, muß einen starken Panzer anlegen, wenn er mit seinem Völkchen auskommen will. Er trägt ihn aus Gewohnheit wol auch da fort, wo er es nicht nöthig hätte. Es fand sich denn auch später eine Gelegenheit, wo Ringelhardt aufthaute und soweit es seine Art zuließ, sich liebenswürdig zeigte.

Nach der ersten Probe mit vollem Orchester nämlich erwartete ich ihn am Ausgange des Theaters, um nicht ohne einige Aengstlichkeit von ihm zu erfahren, welchen Eindruck das

Werk auf ihn gemacht habe, und welche Aufnahme er von dem Publicum wol erwarte. Seine Stimmung schien eine ruhige zu sein.

„Sie werden erschöpft sein“ — sagte er — (die Probe hatte lange gedauert.) „Wenn Sie nichts anderes vorhaben, trinken wir ein Glas Wein zur Stärkung.“

Ich nahm die Einladung natürlich an. Im Gehen fragte er: „Sind Sie mit uns zufrieden?“

„Herr Director“, erwiderte ich, „erlauben Sie mir die Frage, ob Sie mit mir zufrieden sind?“

„Erst sagen Sie, wie meine Inscenesetzung sich zu Ihrer heimathlichen verhält, die sehr splendid sein soll.“

„Ich versichere, daß die Ihrige nicht geringer, in mancher Einzelheit noch reicher als bei uns ist.“

„Und meine Sänger?“

„Stehen den unsrigen in keiner Weise nach. Namentlich hat mich Fräul. * in Gesang und Spiel entzückt.“

„Ja, das ist ein glückliches Talent“, sagte er mit zufriedener Miene. „Loben Sie mir aber die Leute nicht zu sehr, sonst wollen sie gleich oben hinaus.“

„Sie mögen einen schweren Stand haben in dieser Beziehung“, sagte ich. „Die nicht gefallen, helfen Ihnen nichts, und die gefallen, wollen bald mehr oder fort.“

„Und läßt man ein gutes Mitglied gehen“, sagte er, „weil man seine übertriebenen Ansprüche nicht erfüllen kann, so schimpft das Publicum und legt einem alle möglichen dummen und schlechten Motive unter.“

Wir waren im Keller angekommen. Er schritt auf einen einsamen Tisch in einer dämmerigen Ecke zu, bestellte Wein und einen Imbiß dazu, und wir nahmen Platz.

Um seine Gedanken über mein Werk herauszulocken, begann ich wieder: „Ihr erster Tenorist hat mir gestern ziemlich bange gemacht.“

„Wie so?“ fragte R., indem er einschenkte, und durch ein Zeichen mit der Hand mich einlud, von dem vorgesetzten Imbiß zuzulangen.

„Als ich ihn fragte", fuhr ich fort, „wie er mit seiner Partie zufrieden sei, zuckte er die Achseln und bemerkte, daß schöne Sachen in der Oper seien, er aber mit seiner Partie kein großes Glück machen werde. An mir soll's gewiß nicht liegen, sagte er, aber es wird nicht viel helfen. Ihr deutschen Operncomponisten vergeßt über eurem Wahrheitsideal, daß der Sänger mit seiner Stimme gefallen will und muß."

„Das kann man freilich dem Sänger nicht übel nehmen", sagte R., „umsomehr nicht, als er in der Regel nicht auf Triumphe durch seine Action eingerichtet ist, obwol ** verhältnißmäßig unter die Besseren in dieser Beziehung gehört. Lassen Sie sich indessen durch solch Gerede nicht ängstlich machen. Es kommt beim Publicum nicht darauf an, wie ein einzelner Sänger seine Rolle ansieht, sondern wie das Ganze beschaffen ist, zunächst ob die Oper eine interessante Handlung hat."

„Und finden Sie diese in meiner Oper?" fragte ich.

„Nein", erwiderte er, „Ihr Text taugt nichts, wie leider selten einer von deutschen Operndichtern etwas taugt. Die Zeit der Zauberoper ist vorbei. In dieser Beziehung ist das Publicum denn doch aus den Kinderschuhen heraus. Ihr Hauptfeind ist Ihr Dichter. Wer ist der gute Mann?"

„Er hat eben die Ehre, sich mit Ihnen zu unterhalten", sagte ich lächelnd.

„Ah! selbst gemacht", sagte er.

„Plan und Dialog", erwiderte ich, „die Verse sind von einem wirklichen Dichter. Ich wollte einen Eclat machen, und hielt für's Beste, eine Guckkastenoper herzustellen."

„Das ist schon gut", sagte er. „Leider will das Opernpublicum mehr schauen als hören. Aber eine interessante und natürliche Handlung will es doch auch dazu. Den zweiten Fehler hat Ihnen mein Tenorist schon angegeben. Die Sänger haben keine dankbaren Partien. Die * ist am Besten mit ihrer kleinen Partie weggekommen, sie wird auch Beifall ernten. Am Schlimmsten steht's mit der Partie der ersten Sängerin, mehr noch in Hinsicht der Figur, die ihr übertragen ist, als des Gesanges. Sie ist der Bösewicht im Stücke! Wie konnten Sie

die Hauptrolle zu einer unangenehmen für die Sängerin machen?! Keine wird sie gern übernehmen. Um das Maß voll zu machen, lassen Sie dieselbe zur Strafe für ihr Vergehen häßlich werden, und so vom Publicum Abschied nehmen. Wissen Sie denn nicht, daß kein Weib häßlich sein will, weder außer noch auf der Bühne?!" Ich übergehe die weiteren lobenden wie tadelnden Bemerkungen R's. über diesen Gegenstand, da sie, obwol mir einleuchtend, wenigstens was die letzteren betrifft, doch nicht neu waren und meine Leser nicht interessiren können.

Wir kamen auf die Schwierigkeit zu sprechen, stets ein gutes Repertoir zu erhalten. Er bemerkte unter anderem, daß die Aufnahme eines neuen Stückes niemals mit Sicherheit vorauszusehen sei.

„Aber was leitet Sie dann bei der Wahl der Neuigkeiten?" fragte ich.

„Allein der Ruf", erwiderte er.

„Wie", fragte ich erstaunt, „der Ruf — der so oft trügt?"

„Das Publicum wird oft durch ihn betrogen, der Director selten."

Ich sah R. zweifelnd an.

„Des Directors, der ein ehrlicher Mann bleiben will, erster Zweck", sagte R., „ist — Geld machen. Das Sicherste, was Geld bringt, ist die Neugierde des Publicums. Der Ruf erregt die Neugierde, folglich macht der Ruf eines Stückes am sichersten Geld. Bewährt er sich nicht, einigemal strömt das Volk doch herbei. Daher gebe ich jedes Stück, das in den Journalen gelobt wird und bin sicher, im schlimmsten Fall meine Kosten wieder zu gewinnen. In der Regel bleibt auch etwas für mich übrig." Ringelhardt mochte an meiner Miene bemerken, daß mir diese Grundsätze eben nicht sehr gefielen. Er schien es werth zu halten, seine Gedanken über diesen Punkt näher zu motiviren, und fuhr daher fort: „Wäre ich Director eines Hoftheaters, wo der Etat gesichert ist, so sollten die höchsten Grundsätze der Kunst für mich maßgebend sein. Als Director eines Stadttheaters, wo von dem Besuch oder Nichtbesuch des Thea-

ters das Schicksal so vieler Menschen abhängt, muß ich mich so drehen und winden, daß ich als ehrlicher Mann bestehen und meine übernommenen Pflichten ehrlich erfüllen kann. Und an wem liegt denn eigentlich die Schuld, wenn man nicht die strengsten Kunstgrundsätze festhält? — Warum sollte man sein Geld nicht durchaus auf die edelste Weise verdienen wollen, wenn das Publicum die edelste Weise bezahlte? Welcher Director wäre wohl so unsinnig, Schlechtes und Mittelgut vorzuführen, wenn das Classische stets sein Haus füllte? Gebt mir eine Stadt, wo ein solches Publicum in hinlänglicher Anzahl vorhanden ist, sich stets in hinlänglicher Anzahl einfindet, und — ach, es wäre schön, in einer solchen Stadt ein Kunstinstitut zu leiten!"

„Es ist doch aber", warf ich ein, „oft behauptet worden, daß das Publicum bildbar sei, und sein Geschmack in der Hand der Künstler liege?"

„Ach, ja", rief er ironisch aus, „das klingt recht schön, und ist auch ein wenig wahr. In Weimar soll's ja unter Goethe und Schiller so gewesen sein. Nun ja, wo der Hof zahlt, wenn das Publicum ausbleibt, da kann man dieses Experiment machen; da kann man leere Häuser riskiren und sagen, wollt ihr das Beste nicht, so bleibt weg, wir geben's fort; da kann man das Publicum endlich an's Gute zwingen und seinen Geschmack bis zu einem gewissen Grade dafür befestigen. Aber versuche es nur der Director eines Stadttheaters. Ehe sein Experiment gelungen, ist er ein Bettler."

„Das Publicum", sagte ich, klagt aber selbst über Stücke, die keinen bedeutenden und bleibenden Werth haben?"

„Ja wohl — das thut das gute Publicum in der That. Es verlangt classische Stücke, aber es bleibt weg, wenn sie gegeben werden. Ueber die Anmaßungen der Künstler beklagt es sich bitter, und Niemand ist anmaßender als das Publicum selbst. Für seine paar Thaler des Jahres dünkt sich Jeder unser gnädiger und gestrenger Herr sein zu dürfen. Bei mir aber handelt es sich um Tausende und um die Frage, bezahlen oder nicht bezahlen. Und die am lautesten nach dem Classischen

schreien, kommen am seltensten, wenn es gegeben wird. O, ich kenne meine Leutchen! Ich sehe viel öfter auf das Spiel im Publicum als auf das meiner Schauspieler. — Es gibt viel gute, gescheite Menschen in der Welt, wenn man sie einzeln vor sich hat. Viele zusammen werden ein unvernünftiger Haufen, der nicht mehr zurechnungsfähig ist. Allen Respekt vor dem Einzelnen. Das Publicum im Ganzen verachte ich gründlich. Ich weiß, daß ich sein Mignon auch nicht bin; ich weiß, daß man über mich schimpft. Aber laßt mich einmal fort sein, so sollen Sie sehen, wie sich die Meinung über mich ändert."

Sein Gesicht nahm einen triumphirenden Ausdruck an. Das Gespräch kam auf die Meinung des Publicums von der großen Eitelkeit der Schauspieler, und wie sie sich meist schon in ihrer Haltung und Kleidung im gewöhnlichen Leben ausspreche.

„Ach was", sagte er, „sie ist nicht größer als bei jedem andern Künstler, wie, im Grunde genommen, bei den allermeisten Menschen. Wehe dem Schauspieler, der nicht eitel ist. Was wäre er ohne noble äußere Repräsentation, feine Aussprache u. s. w. auf der Bühne? Es ist das Erste, wozu er angehalten wird. Jeder Schritt, jede Bewegung, jedes Wort unterliegt der Kritik des Regisseurs und des Publicums. Ist es ein Wunder, wenn er endlich gewonnene Herrschaft über seinen Körper und seine Sprache auch außer der Bühne fortführt? Man legt ihm als Eitelkeit aus, was in der That zweite Natur bei ihm geworden."

„Und dann — die Rolleneifersucht, wovon so viel erzählt wird."

„Ja wohl, ein scheußliches und unnatürliches Verbrechen beim Schauspieler", erwiderte er ironisch, „von dem bei allen anderen Künstlern keine Spur zu finden ist. Wie denn? Würden Sie sich z. B. zu einer Preisbewerbung bei einer Oper herbeilassen, wenn man Ihnen einen elenden, einem andern Componisten einen vortrefflichen Text dazu anböte? Ist es mit einer dankbaren und undankbaren Rolle etwas anderes? In jeder andern Kunst wählt sich der Schaffende seine Aufgabe

selbst, nach seiner Neigung, und geht deshalb stets mit Lust und Hoffnung auf Erfolg an die Arbeit. Wie selten wird dies Glück dem Schauspieler zu Theil. Bald muß er eine mißlungene Figur des Dichters übernehmen, wovon er im Voraus weiß, daß er nichts damit machen wird und kann. Ein andermal wird ihm eine Rolle zugetheilt, die der Oekonomie des Stückes nach im Schatten stehen, als Folie von seines Collegen Hauptrolle dienen soll. Wer will gern Schatten und Folie sein? Auf dem Theater wie im Leben Niemand."

„Und freilich", bemerkte ich dazu: „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze."

„Wäre es nur das", sagte R., „dies Unglück ließe sich ertragen. Derselbe Dichter sagt ja auch: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, hat gelebt für alle Zeiten." Aber keinem Künstler wird es der Natur seiner Kunst nach schwerer, eine vollkommene Leistung zu geben, als dem Schauspieler. Jeder andere Künstler kann sich während der Production von der Welt abschließen und vor der Kritik Anderer bewahren. Der Schauspieler muß sein Werk vor den Augen des Publicums ausarbeiten, und Lob und Tadel begleiten ihn unmittelbar bei jedem Zuge desselben. Blicken Sie einem Autor, während er dichtet, über die Schulter; äußern Sie über jede Periode, die er hinschreibt, ihre Kritik, er wird aufhören oder Sie zur Thür hinauswerfen. Der Schauspieler muß es dulden. Was denken Sie, was in seinem Innern vorgeht, wenn hier der Beifall ausbleibt, den er mit Recht erwarten durfte, da welcher erfolgt, wo er fühlt, daß ihm der Zug mißlungen? Wuth und Verachtung im Herzen, gleichviel, er muß fortarbeiten mit gelähmten, verwirrten Kräften. Mein Personal gehört in Beziehung auf die sogenannten Schauspieleruntugenden zu dem erträglichsten; und es sind viele darunter, die ich auch als Menschen höchlichst schätze. Er nannte mir hier mehrere Namen.

„Und doch habe ich gehört, daß Sie den kategorischen Imperativ, wie Schiller ihn bei den Schauspielern für unerläßlich hielt, mit seltener Virtuosität zu handhaben verstehen."

„Ich weiß", sagte er, „sie nennen mich den „Dickkopf",

das kann ich mir gefallen lassen. Seit ich diesen Namen erworben, geht die Maschine regelmäßig fort. Wird ein neues Glied eingesetzt, so habe ich selten etwas weiter zu thun. So störrig es anderswo gewesen sein mag, mit soviel Lust es kommen mag, seine Gewohnheit fortzusetzen, mein Ruf als Dickkopf macht es zahm, ohne daß ich viel dazu zu thun brauche. Wer sich nicht fügen will — Marsch! — Im Grunde sind sie mir doch alle zugethan, weil sie wissen, daß ich ihr Bestes will."

Wir kamen im Verlauf des Gesprächs auf die Hosenrollen der Weiber.

„Da haben Sie ein Pröbchen von dem Unsinn, den sich unser angeblich so hoch gebildetes Publicum noch ungestraft bieten läßt! Den Harlekin hat man im vorigen Jahrhundert schon von der Bühne verbannt, die Hosenrollen der Weiber sind nicht wegzubringen, obgleich sie in jeder Beziehung zehnmal geschmackloser sind. Ein Weib als Held! Mit Panzer, Helm und Schwert und einer Weiberstimme, dem wirklichen Mann gegenüber drohend, ihn wohl gar besiegend. Dann wieder liebegirrend der Geliebten gegenüber! Mir wird übel dabei. Und sehe ich nun das Publicum wüthend applaudiren, wenn der weibliche Held mit dem Weibergange stolz abgeht, so empfinde ich Ekel vor dem Publicum, vor den Künstlern, vor Allem vor euch Componisten! Was in aller Welt kann einen Componisten veranlassen, eine Heldenpartie für eine Weiberstimme zu setzen, so lange die Tenor- und Baritonstimmen nicht aus der Welt verschwunden sind?"

„Es ist ein Gebrauch", bemerkte ich, „der sich von den Italienern herschreibt, als die Weiber noch nicht auf der Bühne erscheinen durften und man sich mit den Kastraten für Weiberrollen behelfen mußte."

„Aber jetzt, da diese Noth beseitigt ist, warum jetzt noch die Vernunft und Scham in's Gesicht schlagen?"

„Warum", fragte ich, „geben die deutschen Directionen die italienischen Opern, in denen die weiblichen Heldenrollen allein noch vorkommen? Die deutschen Componisten machen sich dieses Unsinns nicht mehr schuldig."

„Warum“, erwiderte R., „schreiben die deutschen Componisten keine Singpartien wie die Italiener? Kann man es den Sängern verdenken, wenn sie Partien wählen, die die Kunst des Gesanges zur Geltung bringen? Kann man es dem Publicum verdenken, wenn es Opern besucht, welche diesen Reiz bieten? Kann man es den Directionen verdenken, wenn sie Opern geben, welche Sänger gern singen, und ein zahlreiches Publicum gern hört? Ihr Componisten eifert gegen einen Feind, den ihr euch doch selbst schafft. Daß Wahrheit und schöner Gesang einander nicht ausschließen, haben Mozart, Winter, Weigel gezeigt. Wo erscheint jetzt noch eine solche Oper? Bringt sie, und dann scheltet, wenn die Italiener noch zugelassen werden, eher habt ihr kein Recht dazu.“

Er blieb aber dabei, daß wir deutsche Tonkünstler zu vornehm thuende Gelehrte seien.

„Nehmen wir Ihren Fall“, fuhr er fort. „Sie wollen ja reinen Wein.“

„Darum bitte ich.“

„Hätte Ihre Hauptsängerin nicht eine dankbarere Singpartie erhalten können, ohne den Grundsätzen deutscher Charakteristik Gewalt anzuthun?“

„Gewiß. Wenn es mir aber nicht gelungen ist, so war daran nicht mein mangelnder Wille, denn ich habe es gewollt, sondern mein mangelndes Talent schuld.“

„Ah, Redensarten. Sie haben so viel Können in Ihrer Oper gezeigt, in schwereren Dingen, daß Ihrem Talent der Mangel dankbaren Gesanges nicht zur Last fällt. Sie glaubten eine glänzende Singpartie zu schaffen? Also täuschten Sie sich in dem, was dankbarer Gesang ist. Ich bin kein Sänger, aber ich habe genug mit Sängern verkehrt, um ihre Klagen zu kennen. Sie klagen vornehmlich über dreierlei Dinge, über zu schnelle Tempi, über zu viele kleine Noten jede mit einer Sylbe, besonders in höheren Tonlagen, und über zu starke Instrumentation. Ich weiß wohl, daß die deutschen Componisten dadurch der Leidenschaft ihr Recht anzuthun glauben. Aber der Sänger kann dabei seinen Ton nicht bilden, seinen Klang nicht voll ausgeben.

Selbst Mozart ist von diesem Fehler nicht immer frei geblieben, und mag deshalb der Verführer manches Nachkommen geworden sein. Sein „Champagnerlied" im Don Juan ist ein Beweis dafür. Es würde, allein gesungen, gar nichts machen. Betrachten Sie dagegen die ganze Partie der Emmeline in der Schweizerfamilie, so werden Sie zugeben, daß der schönste Gesang mit Wahrheit und interessantem Orchester wohl zu vereinigen ist. So lange die deutschen Tondichter nicht wieder darauf ausgehen, und sich diese Kunst nicht wieder aneignen, so lange werden sie keine dauernden Erfolge in der Oper erringen, das steht fest."*)

„Und Sie meinen, das könnte jeder Componist, wenn er nur wollte?"

„Jeder Componist von Talent, sage ich, kann es, nicht, wenn er es blos will, sondern wenn er weiß, worin der gute Gesang besteht.

Unser Gespräch dauerte viel länger und schweifte auf viel mehr Materien über, als ich hier ausgeführt habe, denn es wurde R. in dem Keller immer behaglicher und es schien ihm wohl zu thun, die Schleußen seiner Gedanken einmal aufzuziehen. Manches bezog sich aber nicht auf Kunst und Musik, Anderes berührte Specialitäten über Personen, die zum Theil noch leben, so wie über Leipziger Zustände, die, so pikant sie in der That zuweilen klangen, hier auszuplaudern mir die Discretion verbietet.

*) Wenn diese Ansichten nicht neu sind, so erinnere ich, daß das Gespräch vor beinahe 25 Jahren geführt und einen Fehler betrifft, der seitdem nicht verschwunden, sondern noch ärger geworden, daß es mir überhaupt weniger um neue als um nützliche Bemerkungen zu thun ist, die man am sichersten von praktischen Menschen erhält.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

4g.

Z.